MAX KLINGER

EX LIBRIS
AXEL WIDSTRAND

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/maxklingerradier00meis

MAX KLINGER

Diese Ausgabe, auf Van Gelder Bütten gedruckt, ist in einer Auflage von 1000 numerierten Exemplaren hergestellt; der vorliegende Band erhielt die

N° 159

MAX KLINGER

RADIERUNGEN, ZEICHNUNGEN
BILDER UND SKULPTUREN

MIT DEN DREI VERÖFFENTLICHTEN FOLGEN

ZEICHNUNGEN ÜBER DAS THEMA CHRISTUS · ENTWÜRFE
ZU EINER GRIECHISCH-RÖMISCHEN GEDICHTSAMMLUNG
»EINE LIEBE« RAD. OP. X

TEXT VON FRANZ HERMANN MEISSNER

QUART-AUSGABE

FRANZ HANFSTAENGL / MÜNCHEN 1914

JAPANERIN

JAPANERIN

MAX KLINGER

RADIERUNGEN, ZEICHNUNGEN
BILDER UND SKULPTUREN

MIT DEN DREI VOLLSTÄNDIGEN FOLGEN:

ZEICHNUNGEN ÜBER DAS THEMA CHRISTUS, ENTWÜRFE
ZU EINER GRIECHISCH-RÖMISCHEN GEDICHTSAMMLUNG,
»EINE LIEBE« RAD. OP. X

TEXT VON FRANZ HERMANN MEISSNER

QUART-AUSGABE

FRANZ HANFSTAENGL / MÜNCHEN 1914

MAX KLINGER

Die Zahl der deutſchen Maler, welche Bücher geſchrieben haben, iſt nicht ſehr groß. Weitaus in der Überzahl handelt es ſich hierbei um Darſtellung der eigenen Lebensläufe, wenn der Schreiber ſehr alt oder ſehr berühmt geworden iſt oder ſonſt viel Merkwürdiges erlebt hat. Sehr ſelten haben ſich ſolche Malerſchriftſteller mit Problemen der Kunſt oder den Geſetzen ihres eigenen Schaffens auseinandergeſetzt, — es ſcheint, als ſcheuten ſie davor zurück, das Seltſame ihres Schaffenstriebes unter die kritiſche Lupe zu nehmen.

Einer dieſer wenigen Beherzten iſt Max Klinger. Anno 1891 ſaß er noch zu Rom in ſeiner Werkſtatt nahe dem Koloſſeum. Damals ging eine ſtarke Wandlung mit ihm vor. Seine Stecherarbeiten bekamen einen auffällig großen Stil. Farbenwerke entſtanden und wurden entworfen, die auf die Wandmalerei zuſteuerten. Zum Modell des Beethoven geſellten ſich die Entwürfe für die Salome und die Kaſſandra. Die ſpielende Grazie und die leidenſchaftliche Bewegtheit ſeiner künſtleriſchen Vergangenheit läuterten ſich in Rom zum tiefen Ernſt des abgeklärten Denkers, — da mochte es ihn treiben, ſich ſelbſt Rechenſchaft über ſein bisheriges Stecherwerk und deſſen Bahnen zu geben und die Mißverſtändniſſe zu zerſtreuen, denen er bisher bei den Genoſſen und der Kritik begegnet war. Und ſo entſtand aus den allmählichen Niederſchriften an den langen und einſamen römiſchen Winterabenden in ſeiner Werkſtatt ein intereſſantes Buch: »Malerei und Zeichnung.«

Ein merkwürdiges Buch! Voll ſchwerer, eigenartiger und mitunter abſchweifender Gedanken über und um ſeine Kunſt herum, obgleich er ſich ſelbſt gar nicht anführt. Von ſeinen Stecherarbeiten will er reden und gelangt zu Malerei und Bildwerkkunſt. Das Wort fließt ihm ſo leicht aus der Feder, daß der Laie das Wichtigſte an der Schrift leicht überſehen kann. Das aber iſt die Begründung und Abgrenzung eines beſonderen, ſchon ſehr alten, aber in ſeiner Art den Beſchauern nie recht bewußt gewordenen Schaffensgebiets, — nämlich der Griffelkunſt.

Dieſe Griffelkunſt iſt eine Provinz für ſich innerhalb der zeichnenden und graphiſchen Künſte. Wer mit Bleiſtift, Farbſtift oder der Feder eine Studie anfertigt, um ſie in einem ſpäteren Bild zu verwenden, — wer mittels Holzſchnitt, Kupferſtich, Radierung, Steinzeichnung eine Landſchaft in genauer Nachahmung der Linien und der Feinheit der Töne darſtellt oder ein fremdes Bild getreu wiedergeben will wie die Rubensſtecher z. B., iſt nur ein dienender, kein ſelbſtändiger Künſtler, — — wer dagegen, wie Dürer und Holbein, Cornelius, Genelli, Schwind, L. Richter, das Gewicht auf den Einfall und die Erfindung legt und etwas ſagen will, — der iſt Griffelkünſtler. Er ahmt die Natur nicht mehr nach, um ein Abbild zu geben, ſondern deutet ſie nur im weſentlichſten an. Ein Kreis mit einigen Strahlen bezeichnet bei ihm die Sonne und den Tag und ein Stern am Himmel die Nacht. Der Inhalt iſt ihm ſo ſehr Hauptſache, daß die Machweiſe zurückſteht. Klinger benennt dieſe Kunſtart nunmehr Griffelkunſt, indem er für Bleiſtift, Feder, Stichel, Nadel, Meſſer, Kreide einen Sammelnamen nimmt.

Bei der Umgrenzung dieſer Kunſtart erwähnt Klinger, daß ſie das Häßliche unbefangen ſchildern darf, weil ſie es im Verlauf einer Reihendarſtellung wieder überwindet und aufhebt. Das Arbeiten mit Bilderreihen iſt aber für die Griffelkunſt bezeichnend ‹Paſſionen, Todestänze, Leben einer Hexe, Märchen von den ſieben Raben›. Dieſe Blattdarſteller ſind nämlich literariſch geartet und ebenſoſehr Dichter, Erzähler, Sittenſchilderer, Satiriker, als ſie Maler ſind. Deshalb iſt dieſe vornehmlich geiſtige Kunſt auch eine beſondere Eigentümlichkeit der germaniſchen Völker in weitem Sinne.

Klinger ſchrieb dies geiſtreiche und anregende Buch, wie geſagt, pro domo. Wer den Künſtler wirklich kennen lernen will, ſollte es leſen, um ein richtiges und vertieftes Bild von ſeiner Griffelkunſt, aber auch von ſeiner Malerei und Bildhauerei zu gewinnen, — denn auch von dieſen iſt die Rede darin.

* * *

Als Sonnenmenſch kam Max Klinger ſchon in die Welt. Er wurde am 18. Februar 1857 in Leipzig als Sohn einer recht wohlhabenden Kaufmannsfamilie geboren. Die Sorge hat er nie ernſthaft gekannt und heiter wuchs er mit mehreren Geſchwiſtern heran. Als vergnüglich und aufgeweckt galt er in ſeinen Knabenjahren. Auffällig machte er ſich durch eine Kritzelſucht, die er zum Entſetzen ſeiner Lehrer ſogar auf die Schulbücher losließ. Das aber war Vatererbe, denn der alte

Herr Klinger malte als geſchickter Dilettant ſelbſt und förderte die erſten künſtleriſchen Neigungen des Sohnes, ſtatt ſie, wie üblich, zu hemmen. Auch die Mutter hatte, wie ſie mir ſelbſt erzählte, viel Freude an dem raſch ſich entfaltenden Talent des Knaben. Eine beſſere Kinderſtube für einen kommenden Künſtler iſt kaum zu denken.

Um dieſe Jugendjahre wölbte ſich der Rahmen des alten Leipzig, in dem vier Jahrzehnte früher auch Richard Wagner geboren war und noch früher der große Sebaſtian Bach lebte. — Vor 50 Jahren war Leipzig noch eine alte, maleriſche, düſtere, einen Einſchlag Hoffmannſcher Phantaſtik nicht verleugnende Stadt. Die altberühmte Univerſität, an der Gellert lehrte und Goethe lernte, iſt noch heute eine der erſten im Reich. Das Gewandhaus zeugt für die ſorgfältigſte Pflege des Muſiklebens. Der Leipziger Buchhandel iſt der erſte der Welt und bildet den Durchgang für den größten Teil des deutſchen Geiſtesſchaffens. Die Induſtrie dort verſorgt ganz Deutſchland mit Maſchinen. Die Jahresmeſſen ſchließlich mit ihren fremdartigen Beſuchern, ſelbſt aus Aſien und Amerika, bringen einen ganz eigenartigen Zug in dieſes Stadtweſen, deſſen Züge aus Bildung, Kunſtſinn, Tatkraft und Weltbürgerlichkeit ſonderbar gemiſcht ſind. Die geiſtige Hauptſtadt von Sachſen iſt heute längſt Leipzig. In der Fruchtbarkeit ſeiner Kultur wetteifert es mit Berlin und München, mit Weimar und Darmſtadt.

Das Genie iſt nie ſo unabhängig von ſeiner Umgebung, als es zu ſein vorgibt. So ſtarke und ausgeprägte Jugendeindrücke gehen niemals ſpurlos an einem Künſtler vorüber. Die hohe Geiſtigkeit der Bildung von Richard Wagner, der alle Tondichter darin übertraf, — die gleiche Geiſtigkeit bei Max Klinger, der ein Poet und Denker unter den Malern iſt, ſind ſicher Leipziger Heimaterbe. Und Klinger hat davon mehr als irgendeiner der ſchöpferiſchen Geiſter, die dort lebten und wirkten. Eine der vielen Züge davon iſt ſeine tiefe Neigung zur Muſik und deren klaſſiſche Richtung. Iſt Leipzig doch immer noch trotz ſeines großen Sohnes Wagner die eigentliche Bach-Stadt. Auch das Weltbürgerliche in Klingers Geiſtesrichtung ſcheint von der Art, wie ſie Leipzig eigentümlich iſt. — In dieſem äußeren Rahmen und unter ſo günſtigen Eindrücken wuchs Klinger zuerſt heran.

* * *

Frühreife iſt das Merkzeichen für ſeinen Werdegang. Bereits 1873 zog der Sechzehnjährige in die Kunſt hinein und verließ die Heimat für 20 Lehr- und Wanderjahre; erſt 1893 kehrte er dauernd zurück. Sein Weg führte ihn nach Karlsruhe zu Guſſow, deſſen Stern eben aufging. Dieſer hartgeſottene unbeſtechliche Wirklichkeitsmenſch, von dem das Vernichtungsurteil: »Aus der Tiefe des Gemüts malen« ſtammt, war der richtige Meiſter für den jugendlichen Feuerkopf. Er lehrte ihn, daß zu einer guten Idee auch eine gute Mache gehöre, und ſetzte ſich ſo in Anſehen bei ſeinem Schüler, daß dieſer 1875 dem Meiſter folgte, der als Lehrer an die Berliner Akademie berufen worden war.

Der erſte Aufenthalt Klingers in Berlin währte von 1875 bis 1879, in welcher Spanne er 1876 allerdings ſein Soldatenjahr in Leipzig abdiente. Er beſuchte natürlich die Guſſowſchule mit großem Eifer, übte fleißig ſein Klavierſpiel und ging in die Künſtlerkreiſe. So einſam wie ſpäter viele Jahre hindurch lebte er damals noch nicht; er ſchloß ſich vielmehr einem Kreiſe begabter junger Kunſtzigeuner an, deren Sammelpunkt der Hungerturm in der Hohenzollernſtraße war. Prell, Voigtländer und Krohg bildeten außer Klinger den Stamm der ſehr vergnügten und ausgelaſſenen Kumpanei.

Das alte Berlin vom Ende der 70er Jahre wandelte ſich eben aus einer idylliſchen Landeshauptſtadt in eine wirkliche Weltſtadt um. Klaſſiſche Geiſter gaben neben vergänglichen Virtuoſen den Ton an; die Vertreter kommender Gedankenbahnen wuchſen daneben zu Weltruf. Menzel, Guſſow, Werner, Knaus, Gentz, G. Richter beherrſchten die Kunſt. Die berühmteſten Dichter waren Spielhagen, Paul Lindau, Julius Wolff, während von Fontane damals noch niemand rechte Kenntnis nahm. Reich ſtrahlte der Sternenhimmel der Wiſſenſchaft von Namen, wie Mommſen, Ranke, ferner Helmholtz, Du Bois-Reymond, Virchow, Siemens, deren letzterer den Siegeszug der angewandten Naturwiſſenſchaft heraufführte. Kurz und gut: allerlei intereſſante Menſchen und große Geiſter auf einem noch kleinen Raum der Geſellſchaft zuſammengewürfelt, die auf einen fähigen Kopf anregend wirken mußten. — Klinger brachte nicht nur natürliche Anlagen, ſondern auch ſtarke Leipziger Jugendeindrücke mit — die Berliner Luft wirkt treibhausartig auf ihn —, in den wenigen Jahren bis 1880 entſteht eine ſolche Fülle von Blättern und Reihen, daß es ganz erſtaunlich iſt. Genelli z. B. hat in ſeinem ganzen Leben an farbigen Blättern nicht mehr zuſtande gebracht als Klinger in dieſen 4—5 Jahren.

1879 wird der erſte Berliner Aufenthalt jäh abgebrochen. Ein Wirbelwind führt den Künſtler für einige Zeit nach Brüſſel, wo der ſtändig ſich Überarbeitende ſchwer erkrankt. Die Mutter holt ihn heim und er liegt in Leipzig lange auf dem Krankenlager. — 1880 geht er für längere Zeit nach München, um den vom Kunſthändler Stroefer erhaltenen Auftrag für die Bebilderung von »Amor und Pſyche« auszuführen, wobei er wie ein Einſiedler auf der Bude hockt und keinen Schritt in die ſchönen Münchener Sammlungen ſetzt. Nach Abſchluß der Arbeit zieht es Klinger wieder nach Berlin.

Von 1881—83 dauerte ſein zweiter dortiger Aufenthalt, bei dem einige frühere Radierfolgen, wie die »Paraphraſe über den Fund eines Handſchuhes«, die »Intermezzi«, »Eva und die Zukunft«, abgeſchloſſen werden. Daneben entſtehen jedoch auch künſtleriſch bereits ſo reife Werke wie die vier Landſchaften, die »Burg am Meer« ⟨nach Böcklin⟩, das »Menzelfeſtblatt«, die »Dramen« und »Ein Leben«, ſo daß man einen lange im Handwerk erfahrenen und vom Leben gerüttelten und geſchüttelten Schöpfer dahinter vermuten möchte, nicht aber einen 23 bis 26 jährigen. — Dazu aber geſellt ſich der Eindruck, daß eigentlich jetzt erſt die Lehren der Guſſow-Schule mit ihrer Andacht vor der Wirklichkeit in Klingers Stil eindringlich ſichtbar werden, nachdem er die Akademie längſt verlaſſen hat. Die unendlich fruchtbare Einbildungskraft der Jahre zuvor legt ſich ſelbſt die Zügel gewiſſenhafter Naturbeobachtung an und mehr als eines ſeiner beſten Blätter entſteht.

Dieſer Naturſinn verſtärkt ſich in des Künſtlers nächſtem Wohnſitz, — nämlich in Paris, wo er von 1883—87 hauſte, Lionardo da Vinci in ſeinen Studien und Zeichnungen bewundern lernt, durch Gaillard auf die Verbindung von Stich

und Radierung gelenkt wird, im übrigen aber einſam mit ſich ſelbſt neue Wege für ſeine Kunſt ſucht. Selten, daß ihn einer von den alten Berliner Freunden aus ſeinem Verſteck entführt. — Jetzt erwacht auch der Maler in ihm: das »Paris-Urteil« reift, — anſcheinend entſtehen in dieſen Jahren auch die anmutigen Wandbilder für die Villa Albers in Steglitz, die ſpäter lange nach dem Ausland verſchwanden. Die Radierfolgen: »Eine Liebe« und »Vom Tode« werden hier gefördert. Die erſten Eingebungen zum »Beethoven«, zur »Salome« und zur »Kaſſandra« fallen gleichfalls in die Pariſer Jahre.

1887—88 lebt Klinger zum dritten und letzten Male in Berlin. Auch dieſer Aufenthalt iſt reich an inneren Erlebniſſen. In ſeiner Werkſtatt, die in dem damals noch ziemlich abgelegenen Hanſaviertel, in der Brückenallee, lag, wird das farbenprächtige »Urteil des Paris« vollendet.

Bei ſeiner Ausſtellung fand es ebenſo viele Gegner als Freunde. Dann reift auch der erſte Beethovenentwurf, der öffentlich ebenſowenig Glück machte und keinen Beſchauer, ob Freund oder Feind, ahnen ließ, welchen ungeheuren äußeren Erfolg gerade in Berlin das fertige Werk 16 Jahre ſpäter erleben ſollte. Abgeſchloſſen wird jetzt auch die Radierfolge »Eine Liebe« und unter der Anregung der Jubiläumsausſtellung von 1886, auf der die Originale ausgeſtellt waren, beginnt der Künſtler die beiden ſchönen Blätter nach Böcklins »Toteninſel« und »Frühlingstag«. — Auch nach der perſönlichen Seite ſind dieſe Berliner Jahre intereſſant. Wie zehn Jahre zuvor im Hungerturm nahe dem Landwehrkanal, ſo hatte ſich jetzt hier nahe der Spree ein gleichgeſinnter Kreis begabter junger Künſtler zuſammengefunden, die ſich inmitten erſtarrter Kunſtbahnen als Träger der Zukunft fühlten. Ihr Standquartier war damals die Villa Anna, in der ſich Prell, Klingers Freund und Landsmann, der Bildhauer Wägener, der frühverſtorbene Architekt Liſſel, vor allem aber der ebenſo begabte als kraftſtrotzende Schweizer Stauffer-Bern zuſammenfanden. Der hatte ſich vom Münchener Tüncherlehrling zum Bildnismaler gemauſert und war nach einigen Ausſtellungserfolgen raſch in Blüte gekommen. Ein Tüftler, Taſter und Vorwärtsdränger gleich Klinger hielt er es in der ſatten Sicherheit ſeines Tagesruhmes nicht aus, warf ſich mit großem Geſchick auf die Stecherkunſt, die ihm wiederum nur ein Durchgang zur runden Form des Bildhauers wurde. Als ihren Heiligen verehrte die kleine Gemeinde den damals in Berlin und anderswo noch viel geläſterten Arnold Böcklin, und es war ein großer Tag für die Villa Anna, als der Baſeler Meiſter Anno 1886 als Gaſt im Kreiſe ſeiner Jünger erſchien. — Stauffer trieb es nicht lange danach gen Florenz und Rom, um die Bildhauerei zu erlernen, und Klinger folgte ihm.

In Rom ſaß der Künſtler von 1888 bis 1893 ſo einſam, wie er zuvor in Paris gehauſt hatte. Er verließ ſeine Werkſtatt in der Via Claudia unweit des Koloſſeums nur ſelten, um mit Stauffer zuſammenzutreffen, wenn ſie alle paar Wochen ihre Arbeiten gegenſeitig kritiſierten oder im Sommer einen Ausflug ins Gebirge machten. Es beſtand ein Gegenſatz zwiſchen den beiden Genoſſen, der ſich hier ſtärker bemerklich

Federzeichnung, National-Galerie, Berlin

machte als innerhalb des gemeinſamen Freundeskreiſes in Berlin. Auf den ungleich großzügigeren Klinger ſtürzte die neue Welt der Antike und der Renaiſſance mit weit größerer Wucht als auf den Schweizer ein, den die Sonne Italiens offenbar lähmte. Alles drängt bei ihm jetzt auf große Form und mächtige Gebilde. Die ſchönſten Blätter aus »Vom Tode«, II. Teil, entſtehen. Die Bilder der »Pietà« und der »Kreuzigung« werden geſchaffen und das rieſige Werk »Chriſtus im Olymp« begonnen. »Salome« und »Kaſſandra« werden entworfen und nebenher das Buch über »Malerei und Zeichnung« geſchrieben. Den vielleicht weiteſten Schritt auf neuen Wegen bedeutet die größtenteils in Rom entſtandene »Brahms-Phantaſie«. In allem aber wird der gewaltige Eindruck ſichtbar, den die Reſte und Zeugen zweier großer Menſchheitsblüten in Rom auf den Künſtler gemacht haben. Das Monumentale in ſeinem Reifeſtiel bricht jetzt überall durch und ſucht nach Ausdruck durch Pinſel und Meißel. Dieſe fünf Römerjahre haben Klingers Bahn bis zum heutigen Tage beſtimmt. Von keinem Aufenthaltsorte iſt er ſtärker beeinflußt worden.

Zwei volle Jahrzehnte hatte der Künſtler, von Beſuchen und längerem Verweilen daheim abgeſehen, in der Fremde gelebt. Da trieb es ihn nach Leipzig zurück. Er mochte fühlen, daß er genug Eindrücke aufgenommen, die jetzt beſſer daheim ausreiften. Von Ausſtellungen ſeiner Blätter und Bilder waren Stimmen über die Alpen zu ihm geklungen, daß die Zeit der Anerkennung endlich gekommen ſei. Er kehrte 1893 ins Elternhaus zurück und richtet ſich zunächſt nahe demſelben in Plagwitz in einem großen Arbeitsſaal auf einem Fabrikhof eine Werkſtatt ein, um ſein rieſiges Bild »Chriſtus im Olymp« dort zu vollenden. Er ſchließt die »Brahms-Phantaſie« ab, überträgt die »Salome«, die »Kaſſandra« in Stein, ſchafft die »Badende« und vollendet ſchließlich den »Beethoven«, deſſen Ausſtellung in Berlin, Wien und anderen Orten den Weltruhm des Künſtlers begründet. Die »Amphitrite«, das »Drama«, die ſchöne Aſenijeff-Büſte folgen und ſchließlich entſteht in der Aula der Leipziger Univerſität das vielbewunderte Wandbild, das Klingers bisherigen maleriſchen Höhepunkt bedeutet. — Nach den unſteten Wanderjahren kam ſeit 1893 die Seßhaftigkeit über ihn. Wenn ihn auch weite Reiſen, um Studien zu machen und Marmor für ſeine Werke zu finden, nach Italien, Tirol, Spanien, Griechenland führten, hatte er ſich doch in Leipzig ſozuſagen verankert. Er baute ſich in der Nähe der Elternvilla mitten in einem tiefen Garten ein eigenes Haus mit einer ſehr umfangreichen Werkſtatt und ſchob damit allen Verſuchungen der Fremde einen Riegel vor. Anträge auf Niederlaſſungen und Profeſſuren anderswo kamen mehrfach; am verlockendſten aus Wien. Er blieb daheim und ſeine Vaterſtadt erwies ſich durch Ankauf des »Beethoven«, der »Salome«, der »Kaſſandra«, der »Badenden« und einiger anderer Bildwerke, für die am Muſeum ein eigener Anbau errichtet ward, dankbar. Sie übertrug ihm in neueſter Zeit ⟨1913⟩ anläßlich des hundertſten Geburtstages von Richard Wagner auch die Errichtung des längſt fälligen Leipziger Wagnerdenkmals. Wagner mußte 100 Jahre dienen, um von ſeiner Vaterſtadt in würdiger Weiſe geehrt zu werden, —

Klinger kann ſich rühmen, ſchon von ſeinem 40. Jahre ab daheim als Prophet angeſehen zu werden. — So große Kunſt wie die ſeinige quillt niemals mühelos. Sie wächſt aus unendlichen Seelenkämpfen und hat tauſend Widerſtände zu überwinden, die der Kunſtvirtuoſe und Liebling der Menge nicht kennt. Trotzdem iſt Klinger ein Sonnenmenſch zu nennen. Die gemeine Sorge hat er nie gekannt und er genoß den Weltruhm ſchon vom Beginne der beſten Mannesjahre ab.

* * *

Die geſamte Jugendzeit Klingers mit ihrer betörenden Frühreife ſteht unter dem Zeichen der Griffelkunſt. Er iſt ſchon ein Meiſter der Federzeichnung, als er noch zu Guſſow geht. Man ſieht den älteſten ungeklärten Frühblättern deutlich an, daß hier ein junger Adler noch in den Eierſchalen ſteckt, der innerhalb dieſer Machweiſe denkt und ſie ſich mit aller Gewalt untertan zu machen ſucht, um ſeine Einfälle zu bannen. Nach wenigen Jahren iſt er reif. Ob Japan, die Antike, Guſſowſche Wirklichkeitsfreude den Stil des unglaublich Beweglichen beſtimmen, iſt dabei gleich, — was er anpackt, hat Kraft und Treffſicherheit und iſt ſo voll von Schönheit, daß man dieſe Blätter nie wieder vergißt. Dazu hat er vornehmlich für die Antike, aber auch für die Chriſtusfolge eine ſolche Einfachheit des Umriſſes und des Ausdruckes, daß man es kaum für möglich hält. Wo er mit der Feder ſorgfältig ausführt, da erzielt er oft nicht minder packende Bildwirkungen. Man vergleiche das Blatt mit dem Droſchkenkutſcher und mit dem Zinsgroſchen!

Eines Tags griff er nach der Kupfertafel. Sagert-Berlin war ſein erſter Lehrer, ſoweit es das reine Handwerk betraf. Aus den früheſten Radierungen ſpringt heraus, wie ſelbſtändig Klinger die Machweiſe für ſeine Zwecke wandelt. Später regte ihn Gaillard in Paris zu noch kühnerem Ausbau an. Er mißachtete von den erſten Verſuchen ab alle goldenen Regeln der bisherigen Erfahrung und miſchte zuſammen, was er brauchen konnte — Radierung mit Aquatintamanier, Schabkunſt, Stich — und ſchuf ſich eine ſeit Rembrandt nicht mehr erſchaute Ausdrucksfähigkeit des Griffels damit. In vielen ſeiner radierten Einzelblätter, die ſich dem Gegenſtande nach noch im herkömmlichen Rahmen der 70er und 80er Jahre vom vorigen Jahrhundert halten, iſt eine Tiefe und Kraft und Vielſeitigkeit der Töne, die kein zeitgenöſſiſcher Radierer erreicht. Was kann ſeiner »Burg am Meer«, der »Toteninſel«, dem »Frühlingstag«, dem »Florakopf« — alle vier nach Böcklin —, was ſeinen vier Landſchaften, dem Menzelfeſtblatt, dem Märckerſchen Ehrendiplom an die Seite geſetzt werden? Und doch ſind dies alles nur Gelegenheitsarbeiten, nebenher entſtanden, durch Aufträge angeregt, im Geſamtwerk verſchwindend! —

* * *

Im Griffelkünſtler — im Dichter, Schilderer, Satiriker, Dramatiker, Philoſophen, wenn man will, auch im Muſiker mit Radiernadel und der Feder — offenbart ſich

der Hauptwert von Klingers Frühkunſt. Das Überraſchende und Unerwartete in den Einfällen, die eigenartige Note der Auffaſſung und der Entwicklung einer Gedankenfolge ſpringen ſo ſehr heraus, daß man leicht alles andere darüber vergißt. Selbſt im Einzelvorwurf ſteckt ein Literat, der vielleicht zu den beſten in der fruchtbaren Zeit der 80er Jahre gehört. Und doch iſt die künſtleriſche Form und der Schönheitsſinn in den Darſtellungen oft ſo bedeutend, daß ſie wie Spätlinge längſt vergangener Blütezeiten erſcheinen. Die Muſeen von Berlin, Dresden, Leipzig enthalten eine Fülle ſolcher gezeichneten Blätter. Nur ein paar Hinweiſe: »Kentaur im Geſpräch mit Wäſcherinnen«, »Pſyche«, »Kinderbrunnen«, »Bär und Elfe«, »Amor, auf Frauen ſchießend«, »Affe und Naturforſcher«, »Dame im Wagen«, »Geſpräch«, »Alpdrücken«, »Hamlet«, »Der Schritt der Zeit« uſw.

Dazu geſellen ſich Schmuck- und Zierſtücke für den Buchdruck, die ſpäter in ſeinen Folgen und »Amor und Pſyche« wiederkehren; ſie entzücken durch ihre Neuheit und Vollkommenheit. Das ſchönſte dieſer Art ſind die fünf »Umrahmungen«, die für eine Gedichtſammlung geplant, ſpäter jedoch zuerſt in meinem großen Hanfſtaenglſchen Klingerwerk 1897 veröffentlicht worden ſind. Ihnen iſt nur weniges in der deutſchen Kunſt an die Seite zu ſetzen!

Der Anlaß zu Klingers erſter, und zwar noch in Federzeichnung, wie die bisher erwähnten Blätter, ausgeführten Folge war ſehr drollig. Sie fällt in die Zeit des Hungerturmes Ende der 70er Jahre. Der Norweger Krohg, einer der Genoſſen, wollte ſich mehr zur Abhilfe gegen den Mangel an Denaren als aus innerem Trieb an einem Wettbewerb um ein Altarbild für die Kirche irgendeines weltverlorenen nordiſchen Fleckens beteiligen. Tiefſinnig und hilflos lief er umher. Eines Abends ſagte Klinger übermütig: »Krohg, — ich helfe Dir.« Er griff nach einem Bogen und zeichnete raſch irgendeinen Gegenſtand aus der Heilandsgeſchichte auf. Aus dieſem Scherz wurde Ernſt, denn der Künſtler führte die Folge weiter und ſtellte ſie unter dem Namen: »Vom Thema Chriſtus« ⟨1877—78⟩ aus. Die Dunkelmänner ſpien Gift und Galle über die etwas freie und naive Auffaſſung. Es gab Lärm in der Preſſe über die drolligen Bergpredigtblätter trotz ihrer ſtarken Talentprobe. Aber man merkte ſich doch den unbekannten Namen und mehr als einer verteidigte den jungen Anfänger, der neben dem packenden Humor einen ſo tiefen künſtleriſchen Ernſt und ein ſo frühreifes Können in anderen Blättern der Folge bewies.

Inzwiſchen hatte Klinger das Radieren erlernt. Eine Reihe erſichtlich früher Blätter von ihm müſſen als Verſuchsfeld dienen; er überträgt ſie aus der Federzeichnung, wie ſie ihm gerade geeignet erſcheinen, auf die Kupfertafel. Gerade damals war von Paris her die erſte eingehendere Kenntnis der japaniſchen Kunſt nach Deutſchland gedrungen und hatte durch Linienſpiel und Farbenreiz überall Eindruck gemacht, was auch bei Klinger namentlich in dieſen Blättern der Fall war. Die »Radierten Skizzen« ⟨1877—79⟩ zeugen davon, — insbeſondere die »Schaukel«

mit Elfe und Geier. Sonſt aber iſt die Folge mit allen Unſicherheiten der Anfänger-hand als Verſuch gekennzeichnet.

Auch das nächſte Werk verrät noch den Jugendſtil. Trotzdem bedeutet es inhaltlich wie handwerklich einen ſo ſtarken Schritt vorwärts in das Klingerſche hinein, daß es wie eine Eingangspforte in das weite Reich einer ganz eigenartigen und bedeutſamen Kunſt anmutet. Die »Paraphraſe über den Fund eines Handſchuhes« ⟨1878 – 80⟩ deutet bereits im Titel etwas nicht Gewöhnliches an. Ein Ding, bei dem altfränkiſch-gelehrſamer Sprachſtil mit einem ſeeliſch ganz verfeinerten, damals erſt in Frankreich aufgetauchten Stoffkreis ſich verſchwiſtern. Auch dieſe Folge hat eine drollige Vorgeſchichte. Auf der alten Berliner Rollſchuhbahn im Tiergarten erregte Ende der 70er Jahre unter den dortigen Stammgäſten eine junge Amerikanerin wegen ihrer Schönheit großes Aufſehen. Auch Klinger hatte wie ſeine Freunde und Mitläufer Feuer gefangen. Aus dieſem Erlebnis entſtand eine ſeiner reizendſten Radierdichtungen, die er in Tagebuchform teils der Wirklichkeit nach, teils in köſtlich friſchen Allegorien ſchildert. Er zeichnet die Rollſchuhbahn mit ihren Läufern und ſich ſelbſt auch, wie er nach der eben vorüberrollenden Dame ſpäht. Dann ſieht man ſie bereits entfernt noch einmal, während er, am Backenbart und goldener Brille kenntlich, ſich raſch bückt, um den ihr entfallenen langen Lederhandſchuh an ſich zu raffen. Der Handſchuh wird nun zum Zauberſtab für die jugendheißen Künſtlerſinne. Er liegt auf der Decke des im Bett in qualvoller Sehnſucht zuſammengekauerten Künſtlers, vor deſſen innerem Geſicht eine Flußlandſchaft mit Waldhöhe dahinter, alles von einem Orangenbaum überragt, auftaucht. Ganz winzig wandelt die Schöne am Ufer drüben und unerreichbar. Jetzt aber ſchwimmt der Handſchuh auf ſtürmiſchen Wellen, während der Künſtler vom Boot aus angſtvoll mit dem Haken nach ihm greift. Dann ziehen reizende Seepferdchen das in einer großen Muſchel ruhende Kleinod über ſtiliſierte Meereswellen dahin. Und nun ruht er auf einem Riff zwiſchen Kandelabern, während von den Wellen Roſen als feine Huldigung herangetragen werden. — Abermals ſchiebt ſich eine Angſtvorſtellung ein; Mondſchein fällt ins Schlafzimmer und

Wogen rollen gegen das Bett des Geängſtigten, gegen den Geſichte ſich toſend wenden und rieſige Handſchuhe ſich toſend aufblähen. Dann liegt das Kleinod auf einem Tiſchchen inmitten eines Raumes, deſſen Wände aus Handſchuhen gebildet ſind; unter einem derſelben ſpäht ein lüſternes Ungetüm nach der duftigen Liebesbeute. Wieder peinigt die Angſt den Träumer; das Ungetüm — halb Fledermaus, halb Krokodil — fliegt mit dem Handſchuh im Maul in den nächtlichen Garten mit ſeinen Roſenbüſchen hinaus, während zwei Hände vergeblich durch die zerbrochenen Fenſterſcheiben den Räuber zu packen ſuchen. Da wacht der Gepeinigte auf, ſchüttelt die Bangigkeit ab und wird von Zuverſicht erfüllt, da er den Handſchuh auf dem Nachttiſchchen unter einem Roſenbuſch erblickt. Der ſchalkhafte Kupido daneben verheißt ihm junges Liebesglück. Alle Pein iſt vergeſſen. — Iſt das nicht ganz reizend ausgedacht? Und wie anmutig iſt es dargeſtellt! Und wie erſtaunlich neben mancher jugendlichen Unbeholfenheit gekonnt! Wie zart und aufrichtig wird in dieſer erſten Folge Klingers vom Thema Weib die Frau verehrt und betrachtet!

Ebenſo einzigartig, wie der »Handſchuh« nach Dichtung und Darſtellung innerhalb der geſamten bekannten Kunſt geblieben iſt, ſind es auch die »Rettungen ovidiſcher Opfer« ⟨1878⟩. Man kann ihnen nichts an die Seite ſetzen. Nicht einmal das antike Vorbild ſelbſt, denn ſie verkörpern nicht mehr und nicht weniger als eine traumhaft ſchöne Nachblüte des reinſten und anmutigſten Hellenismus. Geſteigert und gewürzt iſt dieſe Linienkunſt aber durch den ſonnigſten und heiterſten Humor. — Schon der Titel verrät, daß der alte römiſche Dichter Ovid, der unglücklichſte aller poetiſchen Eheſtifter, in deſſen Verwandlungen ſich die Paare wider die Natur niemals kriegen, verulkt wird. Geiſtreich und graziös ſpricht uns ſchon die äußere Form der Folge an. Eine Ortsſchilderung und eine künſtlerperſönliche Einleitung bilden das Vorſpiel für drei Unterfolgen, die je durch ein Intermezzo getrennt werden. Ein Schlußwort ſchließt das Ganze mit einem Scherz. Die Radierkunſt hat dazu ihre erſte volle Frühblüte erreicht; ihren Duft und die Anmut und die Sauberkeit muß man vollendet heißen. Den feinſten Reiz an einer ganzen Reihe der Blätter bilden die in Umriß gehaltenen Umrahmungen, in denen der Blattinhalt ergänzt und erläutert wird. Stiliſtiſch iſt die Folge eine der allerſchönſten im Klingerwerk, ſo viel höher der Künſtler auch ſpäter noch ſein Können ſteigerte. — In eine ganz reizende Waldſeelandſchaft unweit des Meeres mit einer in zierlichen Figürchen dargeſtellten Belauſchung im Bade führt uns das erſte Titelblatt, deſſen Vordergrund eine Herme mit der Aphrodite von Melos ſchmückt. Wir ſind an Ort und Stelle; das Satyrſpiel kann beginnen. Auf Titelblatt II ſieht man, wie gefaltete Hände auf dem Zeichentiſch liegen; aus der ſchwelenden Lichtflamme erſcheint die roſenumgebene Büſte des Dichters und eine kahle Berglandſchaft am Meer; nichts iſt unterlaſſen, um der Sache einen feierlichen Anſtrich zu geben. Pyramus und Thisbe tauchen auf zwei reizenden Umrißblättern auf, wie ſie durch die Mauerſpalte hindurch Liebeszwieſprache halten, während rechts und links davon die beiden Eltern moralpauken. Daß dies erfolglos bleibt, geht aus dem

zweiten Blatt hervor, auf dem nur noch die unteren Teile der Alten erblickt werden; ihre Reden verhallen wirkungslos. Nun geht das Verhängnis seinen Weg. Am nächtlichen Grabmal harrt Thisbe des Geliebten, an dessen Stelle ein junger Thebaner auftaucht und sich als Ersatzmann offenbar anbietet. Denn der alsbald erscheinende Pyramus geht mit umgekehrter Lanze auf den Frechen los, um ihn zu verprügeln; er kam jedoch an den Unrechten. Zum Schluß liegt der verunglückte Liebhaber in kalten Umschlägen auf seinem Bett und muß den mütterlichen Vorwürfen obendrein standhalten. — Ein Elf, der sich im Weltenraum schaukelt, bildet das erste Intermezzo zum nächsten Stück. Narziß und Echo sind hier in einer bezaubernden griechischen Berg- und Waldlandschaft am Flußufer ganz in der naiven Weise der alten Meister dargestellt, wie sie einander kennen lernen und — als wollten sie den Dichter höhnen — sich küssen, was zwei diesseits des Wassers lagernde Faune sehr spaßhaft finden. Ursprünglich gehörten zwei Flügelbildchen zu diesem Blatt, das auch als Federzeichnung vorhanden ist. Das erste, auf dem Echo den Narziß durch Wiederholung seines Rufes anlockt, wurde nicht radiert. Auf dem zweiten ist die Flußlandschaft fortgeführt. Wieder schiebt sich hier ein Intermezzo ein, auf dem ein altägyptischer Maler am Nilufer fünf alte Marabus abkonterfeit. — Auch das dritte Stück ist meisterlich geschildert. Das Liebesabenteuer zwischen Apollo und Daphne spielt sich gar scherzhaft ab. Inmitten der schönsten antiken Landschaft naht sich der Gott minniglich der rinderhütenden Königstochter. Sie flüchtet ängstlich hinter den Stier der Herde, den Apollo an den Hörnern packt, um seine Kraft durch einen kühnen Bocksprung über ihn hinweg zu zeigen. Leider sprang er zu kurz und sitzt nun auf dem davonstürmenden Tier fest, während Daphne dem Freier betrübt nachblickt; hätte sie das geahnt . . . . . Witzig und humorvoll klingt die Folge schließlich aus. Ovid lauert am Styx dem radiernadelbewaffneten Künstler mit einem riesigen Griffel auf, um ihm zu Leibe zu gehen, während Charon in seinem Nachen gleichmütig wartet. —

Auch die 1879—81 entstandenen »Intermezzi« sind in Erfindung und Ausführung voll unverkennbarer Eigenart, wenngleich Anregungen aus fremder Dichtung, vielleicht auch von Menzel, den der Künstler stets sehr hoch schätzte, sichtbar werden. Lose, leicht aneinandergereihte Einfälle ziehen vorüber. Sie erregen vielfach Bewunderung durch die Schönheit und die Kraft der Ausführung. Die frühere schöne Federzeichnung »Bär und Elfe« wirkt hier mit dem Aquatintahintergrund der Radierung als Einleitungsblatt ungleich malerischer. Von den vier Kentaurenblättern ist der »Kentaur, von Reitern in hohem Grase verfolgt«, mit seinem schönen Linienzug das beste. »Der Zweikampf«, »Mondnachtzauber am Wasserfall«, »Der Bergsturz« schildern das Leben der Pferdemenschen weiterhin. Dann lassen die Simplizissimusblätter mit ihrer Waldfrische den berühmten Lebensroman des alten Grimmelshausen lebendig werden: Hier sitzt der Findling beim alten Einsiedler und lernt das Lesen; dort kniet er, abermals verwaist, am Grabe seines Pflegevaters; auf seiner Weiterwanderung wird er Zeuge des »Überfalles im Walde«, in dem sich die Schrecken des

30jährigen Krieges widerſpiegeln; ſchließlich ſitzt er vor einer rieſigen Felsplatte und zählt ſeine Goldſtücke auf. Das Einzelblatt eines »Gefallenen Reiters« iſt zu erwähnen und dann kommt das Gedankenrätſel von »Amor, Tod und Jenſeits«, in dem jener auf geflügeltem Rad in eine Abendlandſchaft hineinkutſchiert; hinter ihm folgt der Tod auf einem Sarg mit galoppierenden Holzbeinen und daran ſchließt ſich ein verhülltes Ungetüm an, um deſſen Kopf Gänſekiele ſchwirren, während Köpfe in ſeinen Gewandfalten und geſpreizte Hände die Sonderbarkeit dieſes Gebildes weiterführen.

Im Jahre 1880 entſteht auf Veranlaſſung des Verlegers Stroefer der Bildſchmuck zu einer Neuausgabe von »Amor und Pſyche« nach dem reizenden Märchen des Apulejus. Ein halbes Hundert großer und kleiner Blätter werden teils radiert, teils holzgeſchnitten, in denen das Schickſal des Liebespaares mit helleniſcher Anmut und Grazie geſchildert iſt. Rahmenzeichnungen und Zierſtücke wetteifern an Schönheit, Geiſt und Adel des Umriſſes mit denen aus den »Rettungen«. Gewiß iſt das Werk eines der beſten Bilderwerke, die wir beſitzen. Aber ihm fehlt die Innenkraft Klingerſcher Ideengänge; und deshalb tritt es gegenüber den Radierfolgen doch etwas zurück.

Das andere Werk aus dem Jahre 1880 muß dagegen als der Höhepunkt von Klingers Jugendſchaffen gelten. Graziös wie die »Rettungen«, voll ruhiger Kraft wie die »Intermezzi« zeigt es den Erfinder mit einem Male auf den philoſophiſchen Gedankengängen, die ſein Reifewerk bezeichnen. Nur die leichte Hand weiſt es noch den Jugendfolgen zu. »Eva und die Zukunft« lautet der Titel und ſechs Blätter behandeln zum zweiten Male das Problem vom Weib, das den Künſtler ſehr lebhaft beſchäftigte. Eva ſitzt lauſchend am Bachufer in paradieſiſcher Waldwildnis und ſchaut mit großen Augen verloren vor ſich hin. Die erſte Zukunft zeigt einen rieſigen Tiger in einem ſchmalen Spalt: das dunkle Verlangen iſt erwacht. Und dann ſteht Eva inmitten einer anderen Landſchaft unter dem Apfelbaum, von dem die Schlange herabhängt und ſie in einem Spiegel erblicken läßt, wie ſchön ſie iſt; und jede Linie des reifenden Körpers verrät jetzt Selbſtgefühl. In der zweiten Zukunft gleitet ein teufliſcher Kerl auf einem Delphin über das nächtliche Meer und prüft die Schärfe der Harpune in ſeiner Hand: iſt es die Pein des erwachten Verlangens oder des Gewiſſens wegen des göttlichen Verbots? Im fünften Blatt trägt Adam ſein bewußtloſes Weib aus dem Paradies in die unwirtliche Öde hinaus. Und Zukunft III zeigt den »Tod als Pflaſterer« am Werk, wie er Menſchenköpfe in den Boden rammt, während eine Hand abwehrend über dem Holzzaun erſcheint. —

* * *

1881 war Klinger nach Berlin zurückgekehrt, um bis 1883 feſtzuſitzen und die letzte Meiſterſchaft als Griffelkünſtler zu erwerben. Das Jahr iſt ein ſtarkes Wandlungsjahr für ihn. Die Zeiten des Hungerturms mit ihrem Übermut und ihrer Ironie auch ernſten Fragen gegenüber wie beim »Thema Chriſtus«, mit der geiſtreichen

Simplizius und der Einsiedler ⟨Aus: Intermezzi⟩

Federzeichnung zur gleichnamigen Radierung im Besitz der National-Galerie, Berlin

Selbſtbetrachtung im »Handſchuh«, mit der ariſtophaniſchen Grazie und Spottluſt der »Rettungen« und dem ſtillen Schönheitsſinn der »Intermezzi« und der Evafolge ſind faſt über Nacht vergeſſen. Ein tiefernſter, mit brennenden Augen ins Leben ringsum ſchauender, von ſeinen Nachtſeiten erſchütterter und mit Wucht und Leidenſchaft anklagender frühreifer Mann erwacht.

Jene Jahre ſind ohnehin eine bedeutſame Zeit für das deutſche Kulturleben. Noch herrſchte auf allen Gebieten der Kunſt das Virtuoſentum, ein verknöcherter Schönheitsſinn, die Nachahmung geſchichtlicher Stile bis zur Knechtſchaft vor. Man verſchloß Auge und Ohr aufs ängſtlichſte gegen jede Wirklichkeit und wanderte erhaben über jede ſoziale Frage, wie die rieſig anwachſenden Großſtädte ſie fort und fort neu aufwarfen, hinweg. — Gegen dieſes unfruchtbare Verſanden des geiſtigen Lebens brandeten jetzt ſtarke Strömungen an: die erkennende und angewandte Naturwiſſenſchaft iſt im Grunde der treibende Geiſt der Erneuerung und Geſundung geweſen. Richard Wagner, der ſich in dieſen Jahren in Norddeutſchland und Öſterreich endgültig durchſetzte, ſteht in ſeinem Kampf gegen die Unnatur der überlieferten Bühnenmuſik nicht weit ab von ihr. Die nordiſche und ruſſiſche Literatur, insbeſondere Ibſen und Björnſon, ſchufen ſich mit ihren neuen großen Problemen damals mehr und mehr Geltung. Anfang der 80er Jahre begannen Liebermann und Uhde bei uns neue Wege der Kunſt einzuſchlagen, indem ſie den vierten Stand für die Malerei wiederentdeckten, und damals regten ſich auch die Kampfgeiſter des jüngſten Deutſchland, als deren tatkräftigſte Köpfe Heinrich und Julius Hart ihre berühmt gewordenen »kritiſchen Waffengänge« ſchrieben.

Auch Klinger wandte ſich jetzt als einer der allerfrühſten Darſteller dem ſozialen Stoffgebiet zu und behandelte es in zwei Meiſterfolgen. Seine Radierkunſt hat nunmehr die Höhe erreicht und erſcheint in einer Vollendung, Feinheit und Kraft des Ausdrucks, daß ſie ihresgleichen weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart beſaß. Als wenn ihm erſt jetzt die Bedeutung der Guſſow-Schule voll aufginge, geht eine hymnusartige Wirklichkeitsfreude durch ſeine Tafeln, — geradezu als innere Notwendigkeit will es dem Betrachter ſcheinen, daß Klinger die erſte und ſchönſte Folge ſeinem Meiſter gewidmet hat. Sie brachte ihm auch die erſte äußere Anerkennung durch die kleine goldene Medaille von Berlin.

In dieſen »Dramen« ⟨1881—83⟩ erſcheint der Künſtler als Realiſt. Das Leben ringsum tut ſich ihm auf, wie es ſich oft fürchterlich genug fern von den feinen Vierteln der Großſtadt und dem Alltagsweg der Oberſchicht abſpielt. Anklage und Vorwurf gegen das grauſame Schickſal ſind die Quelle dieſer Eingebungen, bei denen die Größe der Auffaſſung und echte Künſtlerſchaft jedes Entgleiten in das Gemeine verhinderte. Beſonders intereſſant wird, daß derſelbe Künſtler, der in der Handſchuh-Folge ſich als genialer Deuter ſeines eigenen Seelenlebens erwies, hier eine erſtaunliche Fähigkeit zur Beobachtung der Maſſenſeele offenbart. — Die beiden Titelblätter der »Dramen« ſind Glasradierungen. Im erſten läßt ſich der Genius des Dramas auf

einer Tempelruine nieder und zieht den flatternden Mantel von einem Felsen hinweg; ein Sphinxkopf über Altären mit Menschenopfern und ein Kreuz mit Betern werden sichtbar; daneben fallen andere einen Abhang hinunter, welchen Vorwurf Klinger auch in der Todesfolge behandelt hat. Im zweiten Titelblatt mit der Widmung an Gutzkow sieht man ein Tierpaar mit je zwei, die Temperamente verbildlichenden Menschenköpfen. — Ein Liebesdrama aus der Oberschicht: »In flagranti« leitet die Reihe ein. Mondschein erleuchtet auf diesem Meisterblatt die Gartenseite einer prunkvollen Villa. Ein Drama hat sich eben vollzogen. Vom Fenster aus erschoß der Gatte den Anbeter seiner Frau. Man sieht nur die Füße des Gefallenen, der hinter einem Vasenpostament liegt, — dort birgt sich die Frau mit zugehaltenen Ohren und entsetzten Augen hinter dem Nächsten. — Ein Drama der Unterschicht folgt. In nächtlicher Gasse spricht eine Kupplerin heftig auf ein halbohnmächtiges Mädchen ein, während ein »Kavalier« mit Zylinder und brennender Zigarre daneben den Erfolg abwartet. — Die drei folgenden Radierungen behandeln meisterhaft das Drama einer Berliner Gerichtsverhandlung. Inmitten malerischer Altstadt- und Hinterhauspoesie von Berlin spielt der erste Akt, in dem ein Trunkenbold durch Nachbarinnen von der Mißhandlung seiner Frau und seines Kindes gewaltsam zurückgehalten wird. Akt II: Spreearm am Schloß. Wassertreppe an einem der längst verschwundenen Hinterhäuser an der Schloßfreiheit, wo heute das Kaiser-Wilhelm-Denkmal steht. Der bereits tote Knabe liegt auf der untersten Treppenstufe; die wider Willen gerettete Mutter wird oben von Hilfreichen ins Leben zurückgerufen. Akt III gibt ein großartiges Stimmungsbild der Schwurgerichts-

verhandlung im abendlichen Saal. — Einen Mord aus Leidenſchaft ſchildert das folgende Blatt. Mitten im ärgſten Straßengewühl nahe der altſtädtiſchen Jannowitzbrücke hat ein Arbeiter einen anderen erſtochen und wird vor den entſetzten Zuſchauern von einem Schutzmann überwältigt. — »Im Walde« heißt ein anderes Blatt. Sonnenlichter fallen durch die Laubkronen auf einen einſamen Weg. Ein Stock und ein Brief ſagen alles. — Die letzten drei Blätter ſchildern mit der gleichen inneren Wucht wie die vorherigen und mit der gleichen Meiſterſchaft eine Revolution ⟨Märztage⟩. Wie prächtig iſt wieder das Altberliner Straßenbild auf der »Hotelplünderung«, — wie packend aber auch das Wogen und Treiben einer mehr und mehr in Raſerei geratenden Menge geſchildert! Und dann kommt der Höhepunkt eines nächtlichen Barrikadenkampfes in der von Gewehrfeuer erhellten Kloſterſtraße mit dem wilden Todesmut der paar unter Toten und Sterbenden noch aufrechten Kämpfer, während Angſt und Entſetzen des Augenblicks mit großer Kunſt im Geſicht eines Mannes wiedergegeben ſind, der hinter einer Anſchlagſäule Deckung ſucht. — Hier und auf dem düſtern Schlußblatt, in welchem die Barrikadenkämpfer bei Nacht nach Spandau geführt werden, muß man an die wüſteſten Geſichte von Goya, Wiertz und Rops erinnern, um einen Vergleich zu haben; er wird, glaube ich, immer zugunſten Klingers ausfallen. — Das iſt die Dramenfolge. In Hinſicht der Meiſterſchaft, Kraft und Schönheit der Darſtellung bilden ſie einen Höhepunkt in des Künſtlers Griffelkunſt. In der Ausgeglichenheit wetteifert mit ihr nur noch die Folge: »Eine Liebe.«

Auch eine Reihe von Einzelblättern aus dieſen Jahren zeugen für den ſtarken Aufſtieg von Klingers Radierkunſt. Da ſind die 1880 mit tiefer Andacht vor der Wirklichkeit erſchauten »vier Landſchaften«, denen ſich die düſtere Böcklin-Radierung der »Burg am Meer« ⟨1881⟩ geſellt. Das »Märckerſche Ehrendiplom« ⟨1882⟩ mit ſeiner ebenſo geiſtreichen als neuartigen Handhabung des Diplomſtils darf ſo wenig übergangen werden als das ſchon erwähnte »Menzel-Feſtblatt« mit ſeiner epigrammatiſchen Wucht. Alles gewinnt jetzt unter des Künſtlers Hand einen inhaltlich wie in der Machart großartigen Zug.

In der gleichen Zeit wie die »Dramen« und dieſe hervorragenden Einzelwerke entſteht aber auch eine neue Folge: »Ein Leben« ⟨1881—84⟩, — die dritte Dichtung vom Weib und ein düſteres Anklagedrama vom Schickſal vieler Frauen aus der Unterſchicht. Es klingt wie ein Kampflied gegen die Unterdrückung und Vergewaltigung freien Menſchenrechtes und iſt doch ſo tiefen Mitleids und ſo großer Troſtworte voll, daß es überall packt, auch wo die Form nicht ganz gelöſt iſt. In keinem Werk unſeres Künſtlers funkelt ſo viel Genie wie hier; nirgends hat er, was die doppelte Darſtellung des Titels, mehrerer Blätter und des Epilogs beweiſt, mehr mit dem Stoff gerungen wie hier; nirgends ſind ſo viele Verſager wie hier.

Der glasradierte Titelkopf der erſten Ausgabe zeigt einen gegen die hockenden Geſtalten des trägen Herkommens und der ſatten Scheinmoral anreitenden Ritter. In der zweiten Ausgabe iſt der Titel noch glücklicher durch ein im Boot zuſammengekauertes

Weib erläutert, das vom Mann über das Meer gerudert wird. Im Prefatio I erblickt man Eva, die neben einem Baum ſteht und über die Worte der Schlange nachſinnt: »Ihr werdet mitnichten des Todes ſterben — — ſondern Eure Augen werden aufgetan!« Das Prefatio II ſchildert eine Hexe am Keſſel beim Kochen des Liebestrankes, den der lüſtern daneben hockende Mann ſie brauen hieß. Dann aber zieht das verfallene Frauenſchickſal an uns vorüber. »Träume« mit begehrſamen Männerköpfen verwirren das junge Mädchen, bis der eine, ſchön von Geſtalt und feurig in Worten, kommt; auf dem ſehr gut erdachten Blatt »Verführung« ſauſt das Paar in trunkenen Liebkoſungen, auf zwei Delphinen ſitzend, zum Meeresboden. »Verlaſſen« wandelt die Arme dann und verſtört am Ufer. Im »Anerbieten«, — im maleriſch beſtechenden Blatt »Rivalen«, — im Bühnenſtück »Für alle«, mit einem Bild aus dem Nachtgewerbe und dem Ausgeſtoßenwerden durch einen Haufen ekler Megären »In die Goſſe« ſinkt das Schickſal der Tiefe zu. »Gefeſſelt« auf dem Rücken einer Fledermaus iſt die Ärmſte auch dem zyniſchen Hohn der Männerwelt in Gala, die ringsum auftaucht, ausgeſetzt. In dem kunſtvollen Blatt mit dem Kopf eines im Waſſer Ertrinkenden wird ſchließlich der »Untergang« beſiegelt. — Erhaben aber klingt das Drama ſchließlich in einem dreiteiligen Epilog aus: da erſcheint »Chriſtus unter den Sünderinnen« in der Vorhölle und ſegnet ſie und verheißt ihnen das Paradies. Im zweiten Blatt aber ſteigt hinter einem weinenden Menſchenpaar eine rieſige Kreuzviſion als noch höherer Troſt auf, daß das Leben Leiden ſei. Ganz großartig aber klingt das Ganze in dem Schlußblatt: »Ins Nichts zurück« aus, wo man das Weib aus Todesarmen von oben willen- und regungslos durch das All nach unten ſinken ſieht; zwei auffangende rieſige Arme verſinnbildlichen hier das Nirvana. —

Noch eine dritte Folge ſchuf Klinger in dieſen Reifejahren: »Eine Liebe« ‹1879—1887›, nach Entwürfen aus dem erſten Berliner Aufenthalt beim nächſten wieder aufgenommen, in Paris weitergeführt und bei der letzten Berliner Anſiedelung abgeſchloſſen. Als Gegenſtück zu »Ein Leben« gedacht, iſt es die vierte und letzte Dichtung vom Weib, in welcher eine Frauentragödie aus der Geſellſchaft geſchildert wird. In Aufbau und Entwicklung geſchloſſener als die Dramenfolge übertrifft es dieſe noch in der unvergleichlichen Kunſt der maleriſchen Behandlung und der Radierung. Schöneres und Packenderes hat der Künſtler in ſeinem ganzen Griffelwerk nicht geſchaffen! Und wer ihm Mut gemacht, die Natur ſo kraftvoll und zaglos anzupacken und zu ſolchem Adel umzubilden, geht aus der Widmung an Arnold Böcklin hervor, dem der Künſtler 1886 zuerſt perſönlich nahegetreten war.

Üppige Nymphen und Kentaurinnen umgeben am Rand eines Kraters, unter dem das Meer brauſt und dampft, die nackte Aphrodite auf dem Titelblatt. Sie weiſt dem Kupido über den aufgeſpannten Bogen hinweg ein Ziel, auf das der eben abgeſchoſſene Pfeil bereits zufliegt. Und er hat getroffen, denn die ſchöne Dame im Wagen beugt ſich erſchrocken über eine Roſe, die der Mann da hinten am Buſch ihr vielleicht eben zuwarf. Am prachtvollen Eiſentor der Parkvilla trifft ſich das Paar

zu raſchem Gruß zum erſten Male; der Mann beugt ſich tief über die Hand der Glückſtrahlenden. Als ſie ſich wiederſehen, iſt alle Scheu und alles Bangen verſchwunden; an der Baluſtrade des Parks umfangen ſie ſich in heißem Liebesrauſch. Und dann kam die »Nacht«. Lenzzauber flutet durch das offene Fenſter mit Vogelſchlag und Blumendüften ins Gemach, in dem das Paar die Welt vergeſſen hat. — Nun leitet ein Intermezzo von ſehr herbem Stil die nahende Tragik ein. Adam und Eva knien am öden Felſenſtrand und flehen den greiſen Tod und den höhniſch die Geſetzesrolle haltenden Teufel um Erbarmen an. — Immer heißer flammt die Leidenſchaft der Liebenden auf; in »neuen Träumen« ſchweben ſie von der dunklen Erde nach oben; der Mann ſchaut in den Spiegel, den ihm ein Engel vorhält, während das Weib ihn ſelig umſchlingt und nicht darauf achtet, daß der Mantel des Geheimniſſes von ihrem Glück gezogen wird. Wie köſtlich erſonnen und wundervoll gemacht iſt nun dies »Erwachen«, auf dem die Frau morgens auf dem Lager ſitzt und mit fragenden Augen nach dem Sonnenreflex im Fenſter blickt: ganz zart werden die Umriſſe eines Kindes ſichtbar! — Jetzt aber hat die Welt das Wort; an einer ſonnigen Parkmauer wandelt die Liebende und ſucht die »Schande« zu verdecken, die ihr Schattenbild allzu deutlich verrät. Und dann iſt auch dies Schickſal vollbracht. Ausgelitten hat die Unglückliche auf dem Lager und über dem ſchönen Haupt mit den todesſtarren Zügen iſt der verzweifelte Mann zuſammengebrochen. Auch ihm winkt der als Wehemutter gekleidete Tod, der das Kind im Arm trägt. — Dieſer ſtarke Auslaut iſt vielleicht das Kühnſte, was je in dieſer Art gemacht ward. Und dennoch ſcheint die Folge ohne dieſen grauſig-großen Schlußakkord undenkbar, der aus tiefer Erkenntnis von der Tragik alles echten und naturmächtigen Wahlverwandtſchafts-Liebesglückes erdacht ward.

* * *

Der Genius der Heiterkeit und lachenden Übermutes ſchwebt über dem Jugendwerk von Klinger. Um 1880 tritt ein ſtarker Umſchwung ein. Anſchauungen und Stil gehen ins Große. Ein düſterer Ernſt hält Einkehr in die Künſtlerſeele. Von der Eva-Folge bis zur »Liebe« geht jede Dichtung tragiſch aus oder iſt, wie die »Dramen«, von Todesvorſtellungen erfüllt. Da nimmt es nicht wunder, daß der Künſtler auch ſeinerſeits den Lieblingsvorwurf ſehr vieler Griffelkünſtler, nämlich den Todestanz, in ganz neuer Weiſe wieder aufgriff.

Die Todestänze ſind ein alter Gegenſtand der Malerei wie der Griffelkunſt. Die großen Seuchen im Mittelalter regten die Künſtlerphantaſie an, ſich von der geiſtigen oder der gemütlichen Seite her mit Freund Hein auseinanderzuſetzen. Die berühmte, in Klingers Sinne echt griffelkünſtleriſche Darſtellung von Holbein, die moraliſierend den Tod als den Sündenſold behandelt, hat bis in die Neuzeit hinein die meiſten derartigen Darſtellungen beeinflußt. Erſt Klinger gelang eine neue Auffaſſungsweiſe.

Ganze drei Jahrzehnte hat ihn der Gegenstand beschäftigt. Nachdem er 1881 das erste Blatt geschaffen, fügte er die anderen ganz nach Laune hinzu. Erst nach 1910 entstand die letzte Schöpfung. Der Stil wechselt hiebei von der graziösen Weise der Jugend bis zum schweren Ernst des Stichs. Ganz eigen spricht die Erfindung fast überall an. Der Lieblingsvorwurf offenbart sich auch darin, daß unter den 22 Blättern fast nur reife und tieferlebte Kunst uns entgegentritt, — und daß schließlich mehrere der schönsten Perlen von Klingers Werk sich darunter befinden.

»Vom Tode«, I. Teil ⟨1881–89⟩, stellt die Todesformen dar. Der geistreiche, vielfach zierliche, kunstvolles Rahmenwerk aufweisende Stil ist überwiegend vorpariserisch; die Natur erscheint in Übersetzung. Da sieht man im Titelblatt I den Künstler bei Nacht auf einer Gartenbank sitzen und beim Anblick seltsamer mondbeleuchteter Wolkenzüge des unfriedlichen Todes gedenken, der in jedem Augenblick über dem armseligen Erdenwurm schwebt. Schiffbrüchige »Seeleute auf dem Riff« erspäht sein Auge, die, kaum vom nahen Wrack gerettet, angstvoll vor einer fleischlüsternen Riesenschildkröte flüchten. »Im Meer« wird ein Schiff von einem langen Todesarm eben in die Tiefe gerissen. »Auf der Chaussee« liegt die vom Blitz erschlagene alte Botenfrau. Am Seeufer wird das ahnungslose »Kind«, indessen die Mutter ein wenig einnickt, vom Tod dem Wald hinten zugeführt. Der Tod auf dem Thron ist im »Herodes« geschildert, der in öffentlicher Versammlung von der Pest ergriffen wird und in den Sand stürzt. Der »Landmann« wird beim Pflügen vom Pferde erschlagen. Ein quer über die Schienen an einer Biegung liegendes Gerippe stellt eine moderne Todesart vor Augen. Grausam und unfriedlich ist der Tod auch bei der »armen Familie« in der Dachkammer eingekehrt, deren Ernährer eben verschied. Als Heiland erscheint der Unerbittliche nur dem Philosophen in der Wüste, während die anderen entsetzt von dannen fliehen. Dies Schlußblatt ist wiederum eingerahmt. Im Sockel erblickt man u. a. einen Leichnam und liest dazu die stolze Inschrift: »Wir flieh'n die Form des Todes, nicht den Tod, denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist Tod!«

»Vom Tode«, II. Teil ⟨1885 bis etwa 1910⟩, entworfen in Paris, entstand zu einem wesentlichen Teil in Rom, wo die drückende Größe der Antike und die strotzende Fülle der Renaissance dem Schaffenden tagtäglich vor Augen

ſtand. Die Ideen, die er hier von ſeinem Lieblingsvorwurf formte, tragen eine Größe in ſich, die dieſe Halbfolge zum bedeutendſten Teil des Klingerſchen Griffelwerkes ſtempelt. Man darf ſie getroſt neben den Beethoven und das Leipziger Aula-Bild ſtellen. Er verläßt die Niederungen der Menſchen und wandelt mit Plato durch die Welt der Ideen. Rein äußerlich zeigt dies ſchon der großzügige künſtleriſche wie der handwerkliche Stil, bei dem der Stich überwiegt. — Auf dem Titelblatt erſcheint der auf Bergeshöhen thronende Weltgeiſt, zu deſſen Füßen Ruinen als Zeichen der Vergänglichkeit liegen. Die eine Hand ſtützt er auf einen Krater, während die andere die Sanduhr über dem Abgrund hält, in den die Menſchengeſchlechter hineinſtürzen. Vornan aber ſteht der hier verkleinerte Jüngling von Blatt VIII und ſtreckt die Hände aus, als ſcheue er Abgrund und Schickſal nicht. »Integer vitae scelerisque purus« lieſt man als Motto im Sockel des Blattes. — Und nun ziehen die Mächte, die der Vernichtung dienen, vorüber: von den menſchlichen Vollſtreckern der »Herrſcher«, der trotz des Flehens ſeiner Gemahlin die Kriegsfackel in die feindlichen Gefilde drunten ſchleudern will, — der »Künſtler«, der auf ſonnigem Berggrat ſtolz neben der Muſe wandelt und auf das Klagegeſchrei des gefeſſelten Elendes hinter ihm am Baum lauſcht, — der »Denker«, der ſich im Spiegel ſieht und fühlt, während in der Nachtlandſchaft der Bergesſaum dahinter als ſchlafendes Rieſenweib ſich abhebt. ‹Die frühere Platte mit einem Gelehrten, der von der Bergſpitze hängend nach der entglittenen Brille angelt, hat der Künſtler vernichtet!› — Zu den menſchlichen Mächten geſellen ſich die ideellen: der »Krieg«, der Napoleon mit ſeinen Scharen wohl beim Übergang über die Bereſina verkörpert, — die »Peſt«, deren Unglücksvögel zum Entſetzen der Kranken und der Schweſtern in ein Lazarett flattern, — die »Arbeit«, welche die Menſchen als Zugtiere vor einem rieſigen Säulenkapitell ſtumpfſinnig verrichten müſſen. — Hier ſchließt ſich ein Blatt an, das als Intermezzo gedacht ſein dürfte. Ein ſchöner nackter Jüngling ſchreitet gleich dem Figürchen auf dem Titelblatt über die hier noch dunkle Erde und ſchaut der kommenden Sonne mit erhobenen Händen und begeiſtertem Blick entgegen: »Und doch!« — Wie furchtbar auch das Einzellos nach dem Willen des Schickſals iſt, überwindet die Menſchheit doch den Tod. Denn nur der einzelne fällt, nicht die Gattung — wie der packende Meiſterſtich »Mutter und Kind« kündet. Auch die Geſchlechter vergehen: die Idee der Religion überlebt ſie nach dem ſchönen Blatt, auf dem der Religionsſtifter die reichgekleidete »Verſuchung« von ſich weiſt. Auch die Religionen vergehen und über Tempeltrümmern und dem niedergetretenen Genius des Ruhmes ſchreitet als eherne Kriegergeſtalt die »Zeit«. Was aber überdauert die Zeit und muß als der Endzweck dieſes millionenfach erneuerten Lebensprozeſſes gelten? Die Religionen legen ihn als moraliſche Läuterung, die heutige Naturwiſſenſchaft als Vervollkommnung der Gattung aus. Gleich Nietzſche erklärt Klinger den Daſeinszweck für einen äſthetiſchen; er legt ſein Bekenntnis in dem ganz wundervollen Stich: »An die Schönheit« nieder, den ich für ſein vollkommenſtes und ſchönſtes Werk halte. Da kniet der hüllenloſe Menſch auf

Der Schritt der Zeit

Federzeichnung

prangender Wieſe und betet ſchluchzend das Meer und in ihm die von ewigem Schöpfungsdrange beſeelte Natur an. Gibt es vom Standpunkt der freien Weltanſchauung aus, die Klinger vertritt, ein erhabeneres Schlußwort für dieſe titaniſche Dichtungsfolge als dieſes Blatt? —

* * *

Ein paar Gelegenheitsradierungen waren in den letzten römiſchen Jahren noch entſtanden: »Die Toteninſel« und »Der Frühlingstag« ſowie der »Flora-Kopf«, alle drei nach Böcklin. — Noch während er ſich mit dem zweiten Teil der Todesfolge beſchäftigt und Bahnen landläufiger Anſchauung und herkömmlicher Machart weit — weit hinter ſich läßt, geht ihm die Idee zu ſeinem kühnſten Vorſtoß in unbekanntes Neuland auf. Er verſucht, das Stoffgebiet und die Auffaſſungsweiſe der Griffelkunſt nach der Seite der Muſik hin zu erweitern. Nur eine ſo muſikaliſche Seele, wie ſie der Künſtler beſitzt, konnte eine ſolche Grenzverſchiebung unternehmen, ohne zu ſcheitern. Die Richtung des Vorſtoßes auf die Tonkunſt ergab ſich durch Klingers Vorliebe für Bach, Schubert, Schumann, Beethoven, Brahms. Der letztere war im Anfang der 90er Jahre mehr und mehr in den Vordergrund bei Klinger getreten. Er diente danach zum Vorwurf.

Die »Brahms-Phantaſie« ⟨1891—94⟩, in den letzten drei römiſchen und dem erſten Leipziger Jahr des Künſtlers entſtanden, umfaßt neben Noten und Texten 41 Stiche, Radierungen, Schabkunſtblätter, in denen äußerlich der Einfluß von Rom lichtbar wird. — Wie bezaubernd iſt die Anmut im Titelblatt: »Akkorde«, auf dem der Menſch auf einem zeltgeſchützten Pfahlbau im Meer und dem Ufer nahe ſitzt und auf dem Spinett die Naturlaute zu verkörpern ſucht, als deren Vermittler die Muſe an ſeiner Seite, ein Meermenſch und Nymphen mit einer großen Harfe dienen! Ein Segelboot gleitet dazu dem felſigen Ufer zu. Anmutige Lyrik aller Art folgt, auf die hier einzugehen der Raum verbietet. Sie iſt nur die Einleitung für die eigentliche Phantaſie über Brahms, welche ſich frei um deſſen Vertonung von Hölderlins Schickſalslied rankt. Ein beſonderes Vorſpiel der »Evokation« führt in dieſen Hauptteil des Werkes ein. Ganz wundervoll und großartig erſcheint jetzt der Vorwurf der »Akkorde« gewandelt und ausgeſtaltet: der Menſch ſitzt hier am Spinett auf der Uferterraſſe und nimmt verzückt die Eingebung auf, die für ihn die meerentſtiegene nackte Muſe auf ihrer rieſigen Harfe entlockt. In Umriſſen ziehen die Phantaſien dazu auf der Wolkenwand über dem Meer vorüber. Da ſpielt ſich der gewaltige »Titanenkampf« ab. Von den Geſchoſſen des Apollo und der Artemis beſiegt, ſinken die Empörer ſtumpf und leblos in die »Nacht«. Zum »Raub des Lichtes« hat ſich Prometheus endlich aufgerafft und damit der Menſchheit die Entwicklungsbahn geſichert. Auf dem »Feſt« wiegt ſich blühende Jugend zu Ehren des Heros im Reigen um das Altarfeuer. Der Wohltäter ſelbſt aber muß in der »Entführung« des Prometheus die Götterſtrafe auf ſich nehmen; und der Schick-

ſalsruf tönt jetzt in die erwachte Menſchheit hinein. Neben dem Text von Hyperions Schickſalslied erſcheint der greiſe Sänger Homer in Begleitung eines ſphinxartigen Tieres und inmitten toter oder ſchlafender Ungetüme am Meeresſtrand, während in Wolken Zeus und Hera thronen. Und nun taucht aus Wellen mit hilflos Getriebenen »Aphrodite« als Sehnſuchtsideal nach Schönheit auf. Aber die Menſchheit iſt dem Tod verfallen, der als Ritter auf blumiger Wieſe ein junges Weib zu ſich ruft. Dornen und Schwerter ſprießen für die Zurückbleibenden aus den Furchen des Ackers, den der Bauer mühſelig pflügt. Im Adagio aber klingt ſchließlich das große Daſeinsweh aus: im Schlußblatt vom befreiten »Prometheus« hat ſich der Lichtbringer in ſchmerzlicher Erinnerung an alles Ungemach nach vorn gebeugt und verbirgt das Geſicht in ſeinen Händen. Herakles neben ihm freut ſich indeſſen ſeines Werkes und lächelt den ihm vom Meerufer her zujauchzenden Meeresnymphen zu. —

Das iſt die Brahms-Phantaſie. Sie ſteht am Ende der Erobererbahn, die Klinger von den radierten Skizzen und der Handſchuh-Folge aus zog. Als er begann, war die Radierkunſt eine kümmerliche und wenig beachtete Dienerin, die ſich dunkel einiger großer Vorfahren in alter Zeit entſann. In anderthalb Jahrzehnten erhob er ſie zu einer königlichen Künſtlerin, der nichts unmöglich ſcheint. Aber auch die in ihr niedergelegte und geformte Gedankenwelt bedeutet die gewaltigſte Eroberung, die jemals ein Künſtler im Gebiet der Griffelkunſt gemacht hat.

* * *

Die Malerei blieb für den Künſtler lange ein ſprödes Handwerk. Seine Art zu ſchauen und zu denken, ſeine ſprudelnde Erfindung, das Geiſtreich-Haſtige in ſeinem Jugendſchaffen war der langſamen Arbeit mit Pinſel und Palette nicht günſtig. Er, der als junger Griffelkünſtler die Menſchen mit feinem Gefühl für die

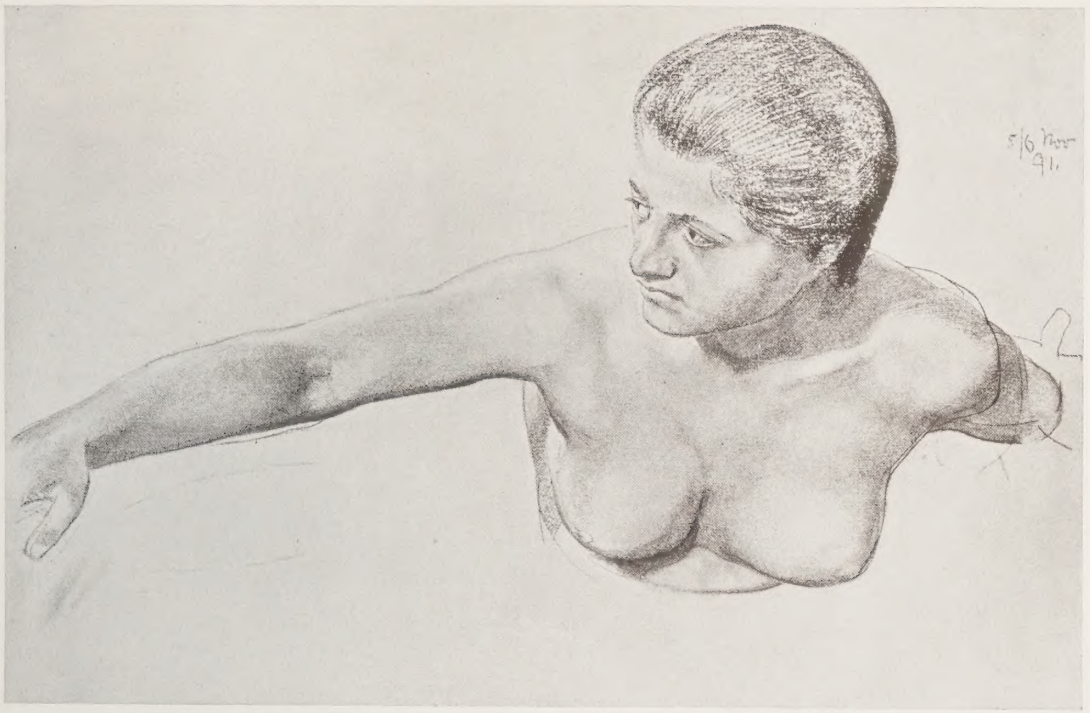
Natur meiſt aus dem Kopf darſtellte, kam als Maler ſchwer vom Modell los. Und doch gelang ihm hier und da ein eigenartiges Stück, bis er mit ſeinem Paris-Urteil mit einem Male ſich als natürlicher Farbenmenſch zu erkennen gab.

Noch in die Zeit 1877—78 gehört das originelle Bild: »An der Mauer.« Mit dem Wirklichkeitsſinn der Guſſow-Schule und dem natürlichen Licht der neueren Franzoſen wird ein Abenteuer geſchildert. Ein gutgekleideter junger Herr iſt auf einem Spaziergang über Feld von vier knüppelbewaffneten Strolchen bedroht. Wie fein kommt die Verlegenheit der Kerle heraus, da der Angegriffene ſeinen Revolver zieht und anſchlägt! Man merkt, daß ſie ſich gleich drücken werden. Wie prächtig iſt das zugleich alles gemalt, — die Kerle, das Feld, die Ziegelmauer!

»Die Geſandtſchaft« ⟨1882⟩ ſpricht mehr durch den drolligen Vorwurf als die Darſtellung an. Eine nackte, faul im Uferſand gelagerte Schöne wird von einem Flamingo, den zwei ſehr ehrwürdige Marabus begleiten, angeſprochen.

»Der Abend« ⟨1882⟩ zeigt in ſeinen ſchweren Tönen und der Härte der Figuren den Einfluß der italieniſchen Frührenaiſſance. Vier Tanzende auf einer Wieſe erblickt man. Ein Jüngling mit zwei Begleiterinnen ſucht die dritte mit einem Blumenreif zu fangen.

Die Malerei der Villa Albers hingegen, die in der erſten Hälfte der 80er Jahre entſtanden ſind, nach dem Tode des Beſtellers ins Ausland gewandert waren und ſich jetzt zerſtreut in Berlin, Hamburg und Amerika befinden, tragen eine ganz eigene Note. In Wandbildern, Türfüllungen, dem Fries iſt eine bunte Geſellſchaft von Farbenwerken verſammelt: ganz köſtlich geſehene Landſchaften, Figuren von Akten und bekleideten Frauen, Seekentauren, Nymphen und verwandte Geſchöpfe, bei denen natürlich



Frau Aphrodite nicht fehlt; ſie macht eine Spazierfahrt in ihrem Muſchelgeſpann. Stil und Vorwürfe ſtehen dem Bilderwerk von »Amor und Pſyche« nahe. Die helle, leichte und durchſichtige Farbengebung leuchtet in ungemeinem Reiz; man findet ſie bei Klinger ſonſt nicht. Dem Künſtler ſelbſt lag dieſe Jugendſchöpfung ſo ſehr am Herzen, daß er ſie in Rückſicht auf den durch den Verkauf zerriſſenen Zuſammenhang gegen 1912 mit einer Reihe von Änderungen wiederholte und in Dresden zuerſt ausſtellte. Auch über der Wiederholung liegt die ganze Heiterkeit ausgegoſſen, die das Original dem Geiſte der »Rettungen« und von »Amor und Pſyche« verwandt erſcheinen läßt.

Und aus dieſem helleniſchen Geiſte, dem Klinger — der Maler — treu geblieben iſt, entſprang auch ſein ſchönſtes Jugendbild: »Das Urteil des Paris« ⟨1884 bis 1887⟩. In Paris, wo es begonnen war, lernte der Künſtler Lionardo kennen und läßt ſich von ihm die Augen für die Natur und die Schönheit der menſchlichen Form öffnen. Von hier aus begann die Wendung, die ihn zur Monumentalmalerei und zur Bildhauerei führte. Das Paris-Bild trägt dies Zeichen und es ſcheint, als ob etwas von der Trunkenheit neuer Erkenntnis ſich darin äußerte. Hier auch finden wir die Anſichten vom Weſen der Malerei als Raumkunſt zuerſt verkörpert, die ſpäter in »Malerei und Zeichnung« erſcheinen. — Auf das moſaikgeſchmückte Dach einer Säulenhalle hat Klinger den Vorgang verlegt. Links ſitzt Paris und hinter ihm ſteht Hermes, beide von einem Hain auf der Vorgebirgsklippe ſich abhebend. Vor ihnen ſtellen ſich in geſchicktem Aufbau die bereits nackte Hera, dahinter Pallas

Athene mit dem ſchönen Haar und weiterhin die noch verhüllte, mehr einer Pariſer Griſette als einer antiken Göttin ähnliche, liebreizende Aphrodite auf. Hinter ihnen aber baut ſich das blaue Griechenmeer und felſiger Strand auf, von dem ſich die Pracht und Glut ſtarker Lokalfarben abhebt. Im linken Flügel ſteht eine ſchlanke Herme; im rechten ſchaut Kupido neugierig dem Vorgang zu, während drei allegoriſche bemalte Reliefs unten eine barocke Beimiſchung in die ſchöne und große Schöpfung bringen. Als ich das Bild 1911 in Wien wiederſah, war es mir ſehr ſchwer, mich davon loszureißen; ich entſann mich dabei mit tiefer Rührung, wie ich in ſeinem Anblick 24 Jahre früher, Anno 1887, Klingers Kunſt zuerſt tiefinnerlich nahegetreten war.

Mit der »Kreuzigung« ⟨1888–91⟩ erging es Klinger wie vordem Rubens und Böcklin, die auch zu heidniſch empfanden, um etwas Chriſtliches geſtalten zu können. Wie prachtvoll ſind die Nebendinge, beſonders in der Gruppe links die reichgekleidete Frau, der Kriegsknecht, die Römer und die jüdiſchen Schriftgelehrten! Auch die Mutter Maria und Johannes ſind voll edler Größe, die auch dem blaſſen Dulder am Kreuz nicht fehlt. Aber hier ſtört Unruhe und unſchöner Linienzug das Ebenmaß der Wirkung.

Ungleich ſchöner gelungen ſcheint eine »Pietà« ⟨1890⟩ aus den gleichen römiſchen Jahren, in der der ſtrenge Geiſt der Frührenaiſſance ſichtbar wird. Vor einem frühlingsgrünen Hainhintergrund ſitzt die vor Gram tränenloſe Maria an der Leiche des Sohnes, deſſen Hand ſie an ihr Herz zog, während ihre andere von Johannes feſtgehalten wird. An lichter Farbenanmut und an geſammelter Kunſt des Ausdrucks überragt dies Gemälde die »Kreuzigung« weit; man muß es zu den beſten Schöpfungen neuerer religiöſer Malerei zählen.

In Rom entſtanden eine Reihe von kleinen Bildern, wie die merkwürdig feſſelnde Dämmerungsſtudie der »Blauen Stunde«, die »Quelle«, die »Sirene«, »Am Strande« ſowie eine Reihe von Bildnisſtudien — — — eine römiſche Nachfrucht in ſeiner ſeltſamen Miſchung aus helleniſch geſchauter Antike und chriſtlichem Prunk der Renaiſſance iſt auch das vielgenannte Bild »Chriſtus im Olymp« ⟨1893–96⟩ — eine rieſige Allegorie auf die Verſtoßung der antiken Götterwelt und ihrer ſinnenfreudigen Lebensluſt durch den Entſagung predigenden Stifter des Chriſtentums. Auf einer blumenreichen Götterwieſe, die ſich nach hinten zu einem ragenden antiken Tempel hinaufzieht, ſpielt ſich der Vorgang ab. In gold-weißer antiker Kleidung erſcheint der gebietende Heiland mit den kreuztragenden Kardinaltugenden. Pſyche allein hat ſich ihm flehend zu Füßen geworfen und Bacchus naht ihm mit der Schale der Begeiſterung. Sprachlos ſchauen nackte Göttinnen auf die ſeltſamen Gäſte; Entſetzen faßt die anderen, nämlich Zeus ſelbſt auf ſeinem Steinſitz und alle die Seinen bis zu Ares, der ſeinen Degen prüft. Auch dies Werk iſt wie das Paris-Bild auf Raumwirkung berechnet und mit Flügeln und einem Sockel verſehen, in deſſen Malerei der Aufruhr in der Unterwelt infolge des Erſcheinens des Heilandes geſchildert iſt. Zwei wunderſchöne nackte Mädchenfiguren in Marmor, ſehnſüchtig aufwärts blickend und

ſchmerzlich das Geſicht auf den Arm legend, ſtützen die Flügel. Das großartig ge=dachte und in leuchtenden Lokalfarben herrlich gemalte Bild hat leider das Schickſal des Paris=Urteils geteilt, daß es in keinem deutſchen Muſeum Unterkunft fand. Als ein Glück muß es gelten, daß es ſich jetzt in der Wiener Neuen Galerie neben dem Paris=Urteil wenigſtens nicht allzu ſchwer erreichbar befindet.

Auch das letzte, reifſte und trotz des Paris=Urteils wohl ſchönſte Farbenwerk von Klinger veranſchaulicht die altgriechiſche Welt, — nämlich das Aula=Wand=gemälde in der Leipziger Univerſität ⟨1906—09⟩, — der Hochſchule anläßlich ihrer 500jährigen Jubelfeier vom Staat geſtiftet, — eine Leinwandmalerei von etwa 20 m Länge und 6 m Höhe. Die Blüte von Hellas war der gegebene Vorwurf, der in Rückſicht auf die allgemeine Betrachtungsweiſe innerhalb einer Hochſchule nach der Seite der Dichtung und der Wiſſenſchaft betont werden mußte; die Teil=blüte antiker Bau= und Bildnerkunſt blieb ganz unbehandelt. — Das rieſige Bild hat eine licht= und eine dunkelgehaltene Hälfte. Zur Linken ſchaut man in den ſchönſten Sonnenzauber des Griechenmeeres mit Buchten und Felsinſeln hinein. Am Ufer im Vordergrund ſpielt ſich ein ungemein reizvoller Vorgang ab: der blinde Homer kündet einer enggeſcharten Zuhörerſchaft von Männern und Jünglingen, die bewegungslos lauſchen, die hehre Götterwelt und die Taten heroiſchen Zeitalters. Keiner aber merkt, daß aus den Meereswellen als Lauſcherin ſich die ſchleierumhüllte Aphrodite erhoben hat. In der Bildmitte erblickt man neben einem Roſenbuſch eine anmutige Mädchengeſtalt und davor einen niedergeknieten Jüngling, der ein Liebes=lied an ſie zu richten ſcheint. Die rechte dunkle Hälfte ſtellt einen ſchattigen Hain dar, in deſſen Hintergrund ein idylliſches Landhaus und weiterhin ein kahler Felſen im Abendlicht ſichtbar werden. Iſt links die helleniſche Poeſie und ihr Götterkult dar=geſtellt, — ſo hier die altgriechiſche Weisheit, die ja den Anfang aller heutigen Wiſſen=ſchaft bildet. Luſtwandelnd erblickt man da Plato, den großen Erdenker der Ideen= und der Staatslehre, und neben ihm ſeinen ebenbürtigen Schüler Ariſtoteles, den Logiker und Begründer der Naturwiſſenſchaft. Der war bekanntlich Lehrer Alex=anders des Großen. Als feine Anſpielung auf den griechiſchen Heroenkult läßt der Künſtler den Mazedonier=König ſelbſt in jugendlicher Begierde eben erſcheinen und ſich durch eine Botin bei Ariſtoteles melden. Ungemein intereſſant erſcheint die buntge=kleidete, kleine, nach der geſchichtlichen Überlieferung gebildete Königsgeſtalt inmitten von Jünglingen und Dienerinnen. Etwas tiefer im Hain an einem Wäſſerchen erblickt man eine Gruppe von drei Mädchen, zu deren einer ein Jüngling ſpricht, während ein zweiter die Jungfrauen zeichnet und etwas abſeits Sokrates gedankenvoll zuhört. — Ein großer, ſtarker und bezwingender Zug geht durch das Bild trotz ſeiner Fülle anmutiger Einzelheiten; es berauſcht durch echt Klingerſche Erfindung und die Pracht ſtarker Lokalfarben. Geſchichtlich überall und an jeder Stelle lebendig durch das Geſagte wirkend, iſt es doch ſo voll von Luft und Licht, wie ein heutiges Auge ſie fordert, ſo daß es als ein echtes Zeitgebilde gelten muß. — Der Künſtler ſelbſt aber

errang auf einem Gebiet, auf dem ſein Schaffen nicht gerade üppig ſprudelt und in dem er von jeher beſonders ſtark mit ſich rang, einen mächtigen Wurf mit einem ſtarken Erfolg, den er vielleicht nicht mehr überbieten kann. —

* * *

An jenem denkwürdigen Abſchiedsabend in der »Villa Anna« des Hanſa-winkels in Berlin gegen Ende 1887, wo der Freundeskreis der Zukünftigen, nämlich Klinger, Prell, Stauffer-Bern, Müller-Breslau, Wägener den Fortgang Stauffers nach Rom feierte und der Gefeierte ſelbſt ahnungslos von ſeinem nahenden düſteren Verhängnis an Ausgelaſſenheit alle übertraf, ſtand es bereits feſt, daß Klinger in kurzem nachfolgen ſollte. Auch er wollte wie der Schweizer dort das Marmorhauen lernen und ſich ganz der Bildhauerei zuwenden. Nur lag für ihn die Sache etwas anders als für den Genoſſen. Klinger war kein Neuling auf dem Gebiet mehr. Bereits 1883 hatte er ſich an einer Schillerbüſte verſucht. Mit den bemalten Gips-masken am Sockel ſeines Paris-Urteils und mit ſeinem farbigen Beethoven-Entwurf war er 1887 auf der Berliner Ausſtellung regelrecht durchgefallen, da man ſeine noch verfrühten Raumkunſtanſchauungen nicht verſtand. Das focht ihn indeſſen nicht an, da er an ſich glaubte und ſich Zeit zum Abwarten gönnen konnte.

In Rom begann der Künſtler mit der ihm eigenen Tatkraft ſein neues Gebiet zu erobern. Er erlernte, was für einen großen Bildhauer unerläßlich iſt, das Steinmetzen-handwerk, — er bildete an den großen Vorbildern aus der Renaiſſance ſeine Ideen über die Zuſammenwirkung der Plaſtik mit dem Raum durch Haltung und Farbig-keit weiter, — er eignete ſich eine ſpäterhin durch Reiſen nach Tirol, den Pyrenäen, Sizilien, Griechenland noch vertiefte genaue Kenntnis aller der Marmor- und Stein-arten an, die er brauchte. Insbeſondere regen ihn Vorbilder von Werken der antiken Verfallzeit, aus verſchiedenen Steinarten zuſammengeſetzt, zum bedeutſamen Schluß an, welche ganz neuen, packenden und überraſchenden Wirkungen ſich erzielen laſſen, ſofern nur ein künſtleriſcher Sinn über dem Werk wacht. In Rom wurzelt der Erfolg Klingers als Bildhauer, obgleich er nicht ein Werk dort fertiggeſtellt hat.

Das trifft beſonders auf die »Salome« ⟨1893—94⟩ zu, die er nach einer Studie aus den Pariſer Jahren bald nach der Heimkehr begann. Sie machte weites Aufſehen. Dieſe Halbfigur beſtach durch ihr Äußeres, die leichte gefällige Haltung, das Zu-ſammenwirken ſehr zart getönter Marmorarten, die glimmenden Bernſteinaugen Künſtler und Laien ebenſoſehr, als ſie durch die geiſtig-ſeeliſche, faſt geſpenſtiſche Kraft des weiblichen Vampirs alle Welt hinriß. Hier war ein verborgener Zeitzug aufs ſchärfſte getroffen und ein Laut angeſchlagen, der ſpäter in den literariſch-muſika-liſchen Bühnenerfolgen von Oskar Wilde und Richard Strauß weiterklang. Auch ohne die allegoriſchen Köpfe eines gebrochenen Jünglings und eines verlebten Greiſes am Sockel ſtrahlte das Werk eine Unmittelbarkeit aus wie kein anderes ſeit langer Zeit.

Der nächſte Wurf, die »Kaſſandra« ⟨1895⟩, gewann durch ſeine Keuſchheit auch die Prüden, welche die Sinnlichkeit der »Salome« abſchreckte. Auch hier geht von den kunſtvoll behandelten Steinarten, vom getönten Marmor, dem blinkenden Alabaſter des Gewands, den großen Opalaugen ein ſeltſam beſtrickender Hauch von Leben aus. Anders aber als bei der »Salome« iſt das Weibhafte hier zu antiker Hoheit der Seherin gewandelt, die auf die innere Offenbarung lauſcht und in den

gramvoll-ernſten Zügen kaum erraten läßt, was ſie hört, — daß nämlich das Schickſal unentrinnbar mit ſeinem Verderben naht. Aus dieſem Frauenkörper mit ſeiner herben Keuſchheit ſpricht der ganze Aiſchylos-Ernſt der frühen Antike zu uns und das gerade Gegenſpiel der unheimlichen Teufelinne.

Dieſer antikiſche Geiſt lebt auch in den beiden Sockelfiguren ⟨1896⟩ der Rieſen-allegorie: »Chriſtus im Olymp«, die beide farblos behandelt ſind. Die Halbfigur

rechts mit dem schlanken Mädchenkörper scheint sehnsüchtig nach dem Heiland im Bilde hinaufzublicken, während das schöne reife Weib links schamvoll das Gesicht in den rechten Arm drückt.

In der Körperhaltung dieser letzteren Figur verwandt ist ein weiteres Meisterwerk von 1898: »Die Badende.« Ein junges Weib mit der ersten beginnenden Fülle der Formen hat den rechten Fuß auf einen Baumstamm gestellt und blickt mit nach hinten verschränkten Armen ins Wasser. Wie diese Linien in der Überschneidung reizvoll gebildet sind, diese Muskeln spielen und die weiche Haut den jugendlichen Körper überdeckt, tritt uns das Werk als ein Bekenntnis seines Schöpfers aus neuester Zeit entgegen, daß der menschliche Körper an sich in seiner Schönheit der Hauptvorwurf der Kunst sei. Dem entspricht es, daß der Marmor nur ganz leicht gelblich angetönt und im Haar ein wenig Gold verwendet ward.

Das Meisterwerk Klingers in der Bildhauerei aber ward schließlich der »Beethoven« ⟨1886–1902⟩, der 16 Jahre auf seine Auferstehung in Marmor und Bronze warten mußte, – dann aber auch einen beispiellosen Erfolg davontrug. Zu ihm wuchs der Künstler buchstäblich empor und gestaltete schließlich ein Stück Tempelkunst äußerlich wie innerlich, das die allergrößten Vergleiche aus der Kunstgeschichte herausfordert und ertragen kann. Dieser »Beethoven« erscheint als leibhaftiger, auf einer Felsenspitze über Wolken thronender Heros-Zeus ganz nackt und von edler Bildung des Leibes, leicht getönt, sinnend aus sternlosen Augen vor sich hinschauend, die Fäuste auf das von einem Onyxgewand bedeckte, übergeschlagene, rechte Knie haltend. Ein Riesenadler sitzt zu seinen Füßen und harrt der Befehle des von wundersamer Hoheit erfüllten Tonheros. Ein gleißendes Prunkstück scheint der bronzene, vorn mit Engelköpfen und hinten mit Reliefs – Adam und Eva, die Tantaliden, Aphrodite, die Kreuzigung – geschmückte Thron und versinkt doch hinter der Größe dieser Gestalt, die man sich in keiner anderen Umgebung vorstellen mag. Ein stolzeres und kühneres Bekenntnis seiner Kunst und eine mächtigere Innenkraft hat Klinger in seinem ganzen Werk nicht mehr geschaffen, trotzdem er doch die Zahl von 300 Stücken längst überschritt. Auch kein anderer schuf in langen Spannen ähnliches. Ganz natürlich und fast selbstverständlich mutet es daher auch an, daß das Leipziger Museum in einem eigenen Anbau ein Klinger-Pantheon schuf, in dessen Apsis der »Beethoven«, umgeben von der »Salome«, der »Kassandra«, der »Badenden« und einigen anderen Werken, die Nachwelt erwartet.

Noch ein anderes Hauptwerk entstand in diesen glücklichen Jahren, – »Das Drama« ⟨1898–1904⟩, – das dem »Beethoven« kaum nachsteht, wenn ihm auch die gleiche Gunst der Menge fehlt. »Belli Boerorum imago« lautete zuerst eine später entfernte Inschrift, die uns verrät, daß das Werk eine Allegorie auf den Verzweiflungskampf des Burenvolkes darstellt. Ein reifer Mann von erstaunlich muskelstarker und schöner Körperbildung ist dargestellt, der die Füße gegen einen Baumstamm stemmt und mit höchster Kraft einen Ast als Waffe gegen einen gedachten Feind

abreißt. Ein wunderſchön geformtes Weib liegt in angſtvollem Leiden um den Sitz des Gatten geſchmiegt, während jenſeits ein junges Weib die Leidende zu tröſten ſcheint. Obgleich die Figuren in der Art Rodins aus dem rohen Felsblock herausgelöſt ſind, lebt ein wahrhaft antikes Schönheits- und Kraftgefühl in ihnen und antik iſt auch die Eingebung dazu, deren Quelle ein öffentlich auftretender Athlet war. Auch in dieſem farbloſen, allein mit der genial geſtalteten Form wirkenden Werk iſt ein Höhepunkt von Klinger zu bezeichnen. Das Bildwerk befindet ſich im Albertinum zu Dresden. —

Eine Fülle größerer und kleinerer Werke in Marmor und Bronze entſtanden neben den Hauptwerken: das reizende Relief der »Schlafenden«, das »Ledarelief«, eine »Diana«, ein »im Bade kauerndes Mädchen«, die graziöſe »Tänzergruppe«, das »im Waſſer liegende Mädchen«, der »Athlet«, eine »Galathea«, — faſt alle in den auf den erſten Blick als klingeriſch anſprechenden Stellungen behandelt, in denen das Muskelſpiel beſonders hervortritt.

Zwei ungemein anmutige und kunſtvolle Schöpfungen ragen aus dem Schaffen der neueren Zeit beſonders hervor: die »Amphitrite«, aus einer ſchmalen antiken Tempelſtufe gehauen und daher armlos, zeigt ein ſchönes antikes Weib mit reifem halbentblößtem Körper, den ein grünlich durchſichtiges Gewand loſe und leicht verhüllt. Das Haar iſt braun getönt und ein wenig vergoldet; Auge, Brauen und Mund ſind gleichfalls gemalt. So feines verhaltenes Leben geht durch die liebreizende Geſtalt, daß man das Fehlen der Arme kaum vermißt. —

Aber auch die Büſte der Schriftſtellerin Frau Aſenijeff muß als Wurf gelten. Auffaſſung und Behandlung ähnelt der »Salome« in der Haltung und in der Verwendung farbigen Marmors und von Opalaugen. Wie von dieſer geht ein berückender Zauber von den fremdartig ſchönen Zügen, um welche ſich das ſchwere Haar dick wulſtet, und von dieſem kleinen üppigen Körper aus, deſſen heißes Blut in den tiefen Augen widerleuchtet.

Auch andere Büſten ſchuf Klinger. Einige in antiker Schönheit. Andere in dem ſkizzenhaften belgiſch-franzöſiſchen Stil der Gegenwart. Immer geht die Abſicht auf das Bleibende und Große in einer Erſcheinung. Abbe, Brandes, Lamprecht, Wundt ſind ſo in Marmor und Bronze dargeſtellt. Die beſte dürfte der Kopf von Liſzt für das Leipziger Gewandhaus ſein. Aus roher Baſis wächſt der ſchlanke ſehnige Hals mit dem alten, hageren, tiefgefurchten, verloren in die Weite blickenden Geſicht, um welches ſich die bekannte Künſtlermähne als feſte Maſſe legt. — Doch auch der Übermenſchenkopf Nietzſches mit der weitvorgeſchobenen, ſeitlich ſeltſam abgeſtuften Stirn und den unheimlich forſchenden Augen darunter, der ſtarken Naſe und dem hängenden Schnurrbart tritt uns als ſolches Bildnis von tief innerer Ähnlichkeit entgegen. —

Im Augenblick, da dieſe Zeilen in den Druck gehen, arbeitet Klinger am Denkmal, das Leipzig anläßlich des hundertſten Geburtstages ſeines großen Sohnes

Richard Wagner auf der Promenade nahe dem Theater errichten will. — Wagner ſtammt aus Leipzig, wuchs dort und ſtudierte an der Univerſität. Auch er hat der Heimat ſicher die Großzügigkeit ſeines Weſens und die hohe Bildung, die ſein Werk durchdringt, zu danken. Aber er löſte ſich äußerlich wie innerlich von der Heimat, deren muſikaliſche Richtung der ſeinen ſo entgegengeſetzt war, daß er gerade hier erſt ſpät Anerkennung fand. Die Reitwege im Roſental ſind auf Walkürenritte nicht zugeſchnitten. Wenngleich Klingers muſikaliſche Neigung auf die klaſſiſche Richtung geht, aus der ſeine Brahms-Phantaſie erwuchs, bewunderte er Wagner von Anbeginn an. Man darf deshalb auch erwarten, daß ſein erſtes, dem großen Leipziger Landsmann gewidmetes Monumentaldenkmal infolge der natürlichen inneren Beziehungen der beiden großen Künſtler zueinander ein wuchtiges Werk werden wird.

Ein unüberſehbar reiches Werk baut ſich beim Rückblick vor uns auf. Durch Japanismus, Antike, Guſſows und Menzels Wirklichkeitsſinn geht der Künſtler auf das Leben in ſeinen ſtärkſten Pulsſchlägen zu und läutert ſich dann, immer neue Ideen erfindend und immer neue Formen erſinnend, zu den höchſten Vorſtellungen der Religion und der Weltbetrachtung sub specie aeterni. Er wirkt als Griffelkünſtler, Maler und Bildhauer überall Bleibendes, — der Stecher und der Farbenplaſtiker ſchaffen ſich dabei neue und bedeutende Machweiſen, die ihn allein und ohne den Inhalt zu den erſten ſeines Faches ſtempeln. Die Formel, die Klingers Künſtlerart erſchöpfend darſtellt und ſeinen Verdienſten gerecht wird, iſt ſehr ſchwer zu finden. Vielleicht um ſo ſchwerer, als der gegenwärtige Geſchmack mit ſeiner Doppelrichtung nach dem Groben und Bäuriſchen einerſeits und nach der weibiſchen Verzärtelung andererſeits ſo großen Verhältniſſen eines einzigen gegenüber nicht unbefangen genug iſt. Das aber dürfen wir getroſt ſagen: der Reichtum dieſes Werkes, — die Breite, Weite

und Höhe ſeiner Gedanken, — die Neuheit und Größe der Stilbildung und der Macharten, — ſein Auseinanderſetzen mit den größten Blütezeiten der Vergangenheit und dem gewaltigen Leben der Gegenwart laſſen ihn als eines der ſtarken Bildungsgewiſſen erſcheinen, die den Zeitgeſchmack überwanden wie Dürer, Goethe, Wagner in deutſchen Landen. Max Klinger kann ſein Werk getroſt der Nachwelt hinterlaſſen! —

Berlin, im Frühjahr 1914.

FRANZ HERMANN MEISSNER

VOM THEMA CHRISTUS

ZYKLUS VON ACHT FEDERZEICHNUNGEN

NATIONAL-GALERIE BERLIN

No. 1

ABSCHIED VON BETHLEHEM

No. 1

ABSCHIED VON BETHLEHEM

Max Klinger 1878.

No. 2

GANG ZUR BERGPREDIGT

No. 2

GANG ZUR BERGPREDIGT

Max Klinger 1897

No. 3

RÜCKKEHR VON DER BERGPREDIGT

No. 3

RÜCKKEHR VON DER BERGPREDIGT

Max Klinger. 1897

No. 4

DER ZINSGROSCHEN

No. 4

DER ZINSGROSCHEN

No. 5

JAIRI TÖCHTERLEIN

No. 5

JAIRI TÖCHTERLEIN

No. 6

ECCE HOMO

No. 6

ECCE HOMO

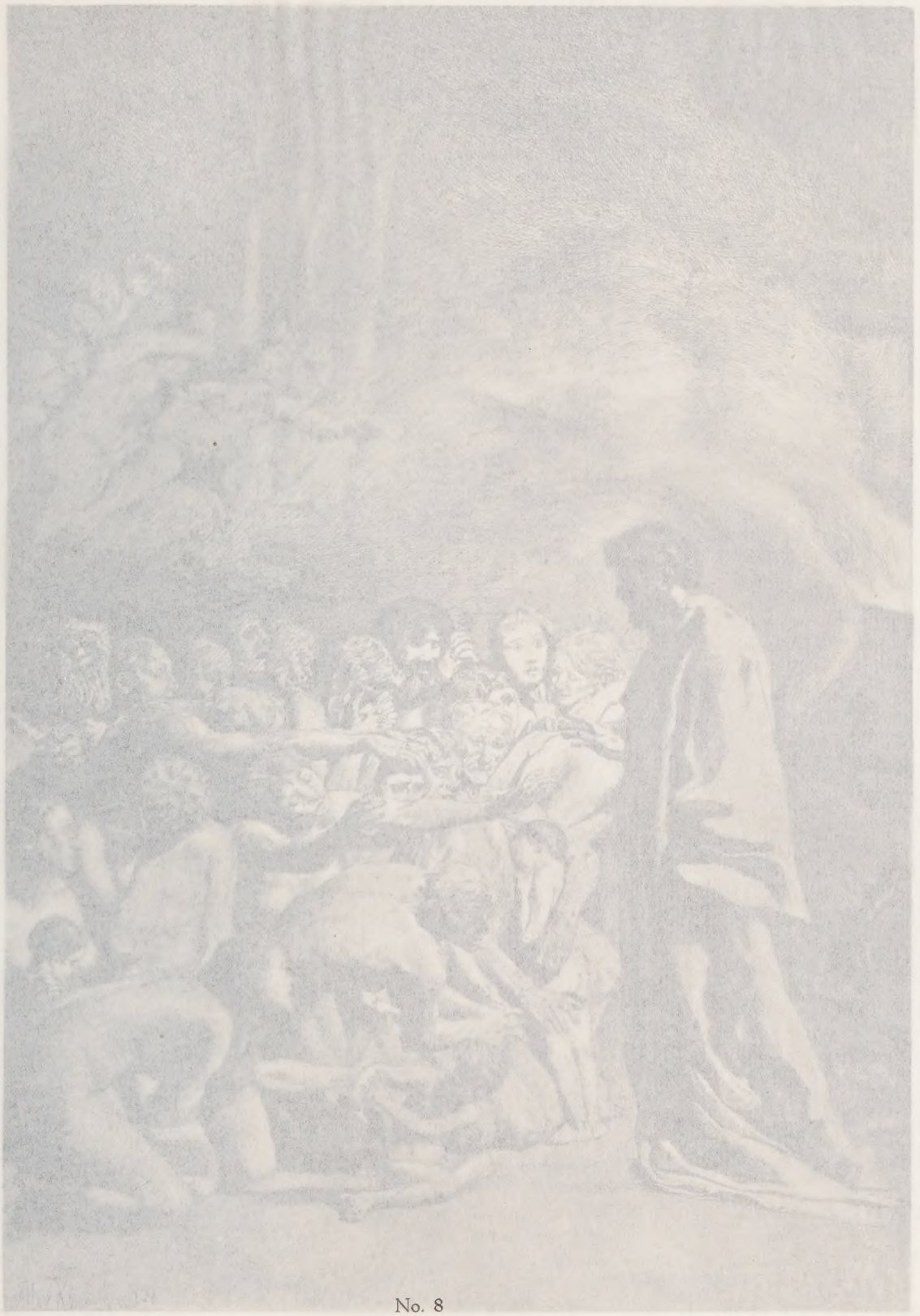
Max Klinger 1878

No. 7

KREUZERHÖHUNG

No. 7

KREUZERHÖHUNG



No. 8

CHRISTI HÖLLENFAHRT

No. 8

CHRISTI HOLLENBAHRT

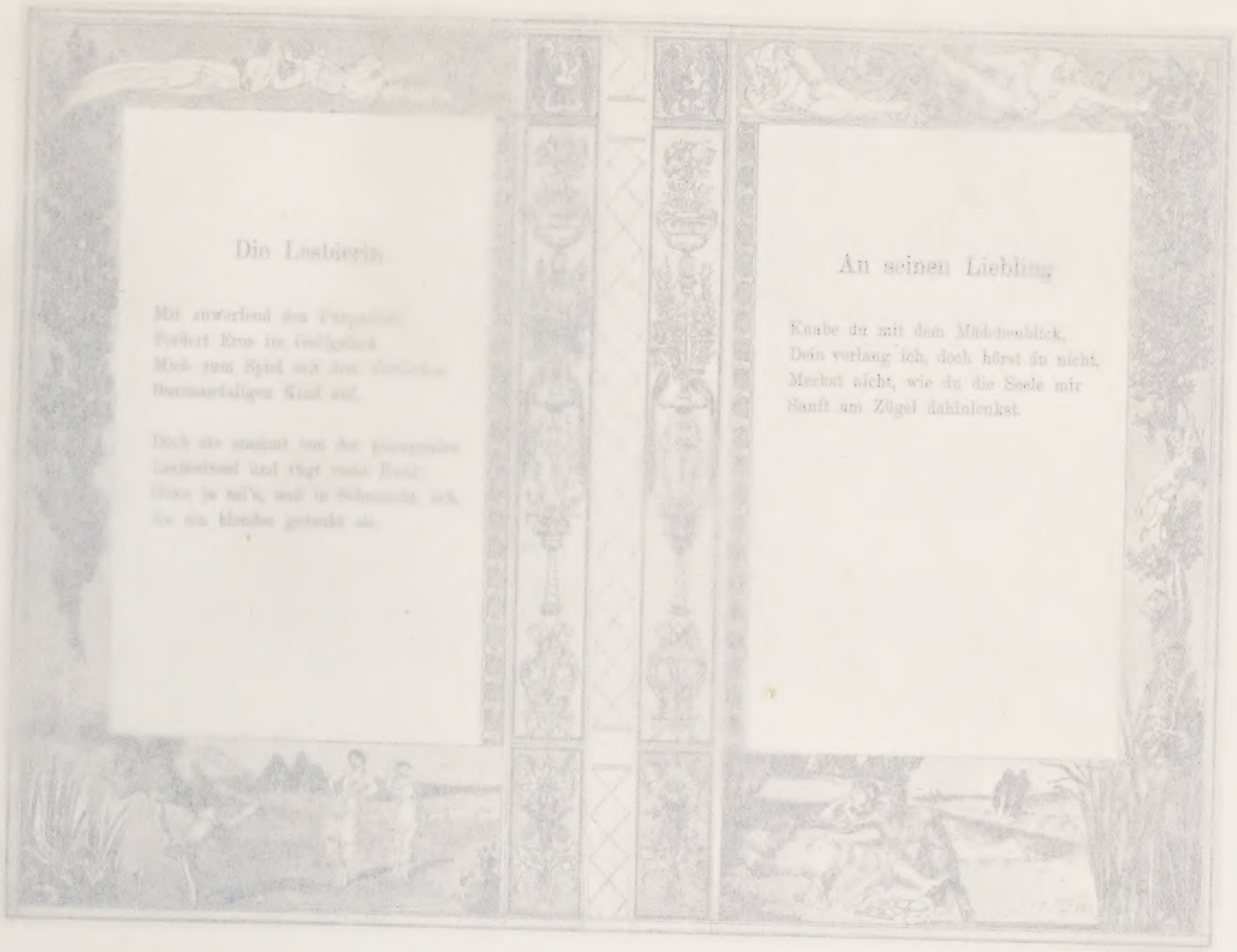
Max Klinger 1878

FRAGMENTE EINER KLASSISCHEN ANTHOLOGIE
ZEICHNUNGEN

ÜBERSETZUNGEN VON EMANUEL GEIBEL
AUS DESSEN KLASSISCHEM LIEDERBUCH

Die sich kreuzenden Linien im Mittel der das aufgeschlagene Buch darstellenden Kompositionen sollten in die Buchmitte fallen. Die großen Räume im Text sollten durch radierte Vignetten ausgefüllt werden. Die Ausführung zerschlug sich wegen Mißerfolges anderer Arbeiten.

NATIONAL-GALERIE BERLIN



No. 1

DIE LESBIERIN – AN SEINEN LIEBLING. ANAKREON

No. 1

DIE LESBIERIN – AN SEINEN LIEBLING. ANAKREON

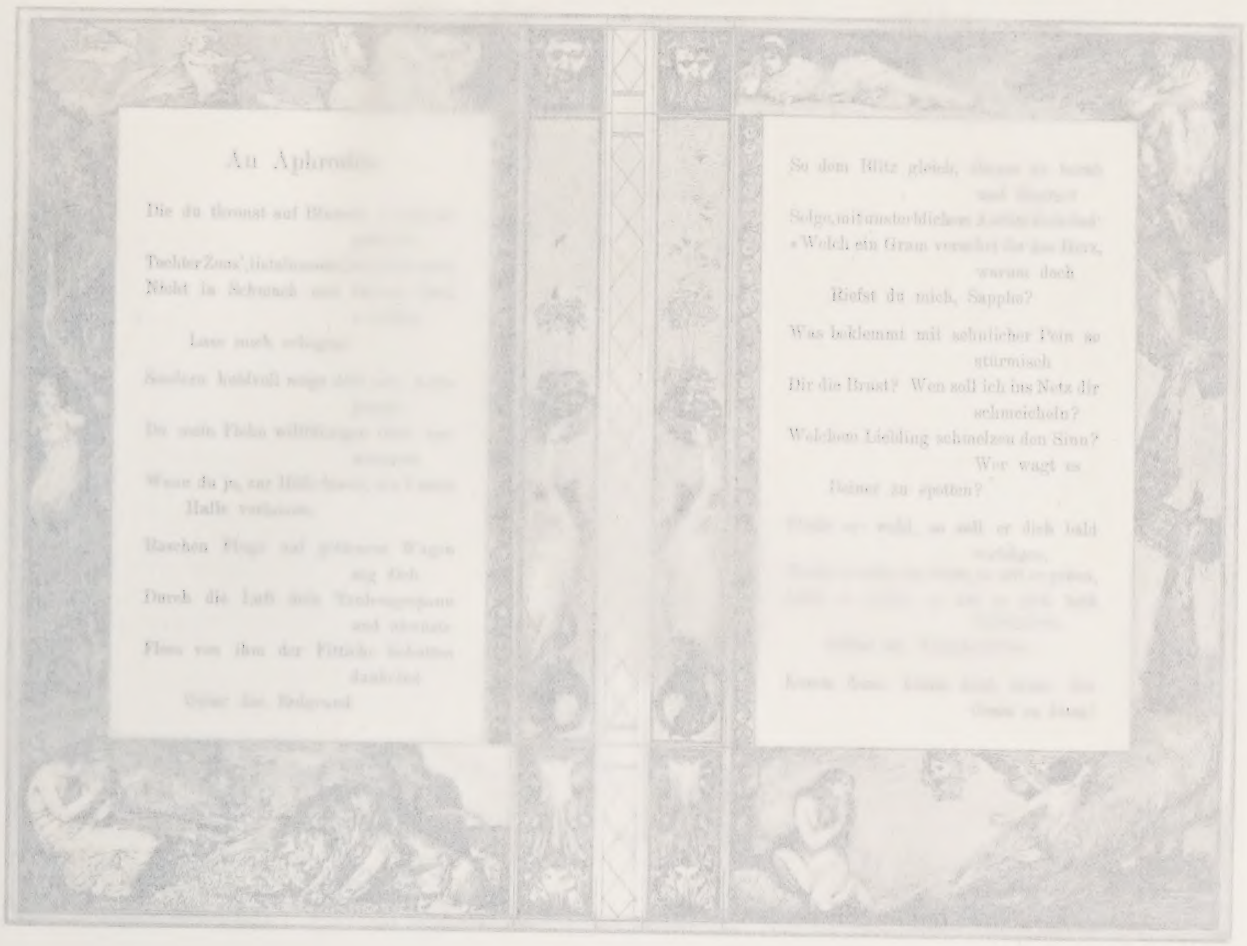
Die Lesbierin

Mir zuwerfend den Purpurball,
Fordert Eros im Goldgelock
Mich zum Spiel mit dem zierlichen
Buntsandaligen Kind auf.

Doch sie stammt von der prangenden
Lesbosinsel und rügt mein Haar;
Grau ja sei's, und in Sehnsucht, ach,
An ein blondes gedenkt sie.

An seinen Liebling

Knabe du mit dem Mädchenblick,
Dein verlang ich, doch hörst du nicht,
Merkst nicht, wie du die Seele mir
Sanft am Zügel dahinlenkst.

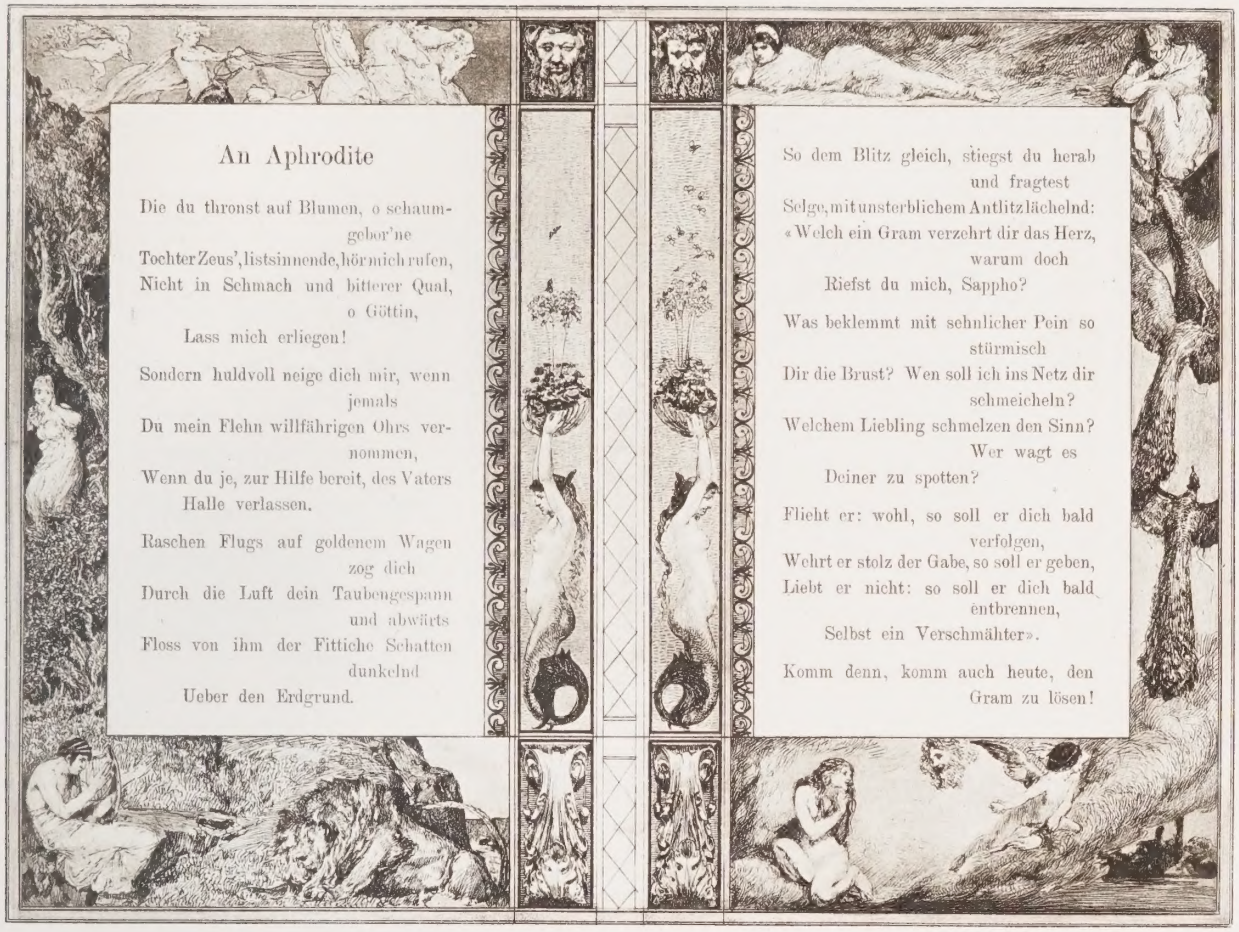


No. 2

AN APHRODITE. SAPPHO

No. 2

AN APHRODITE. SAPPHO



An Aphrodite

Die du thronst auf Blumen, o schaumgebor'ne
Tochter Zeus', listsinnende, hör mich rufen,
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Lass mich erliegen!

Sondern huldvoll neige dich mir, wenn jemals
Du mein Flehn willfährigen Ohrs vernommen,
Wenn du je, zur Hilfe bereit, des Vaters
Halle verlassen.

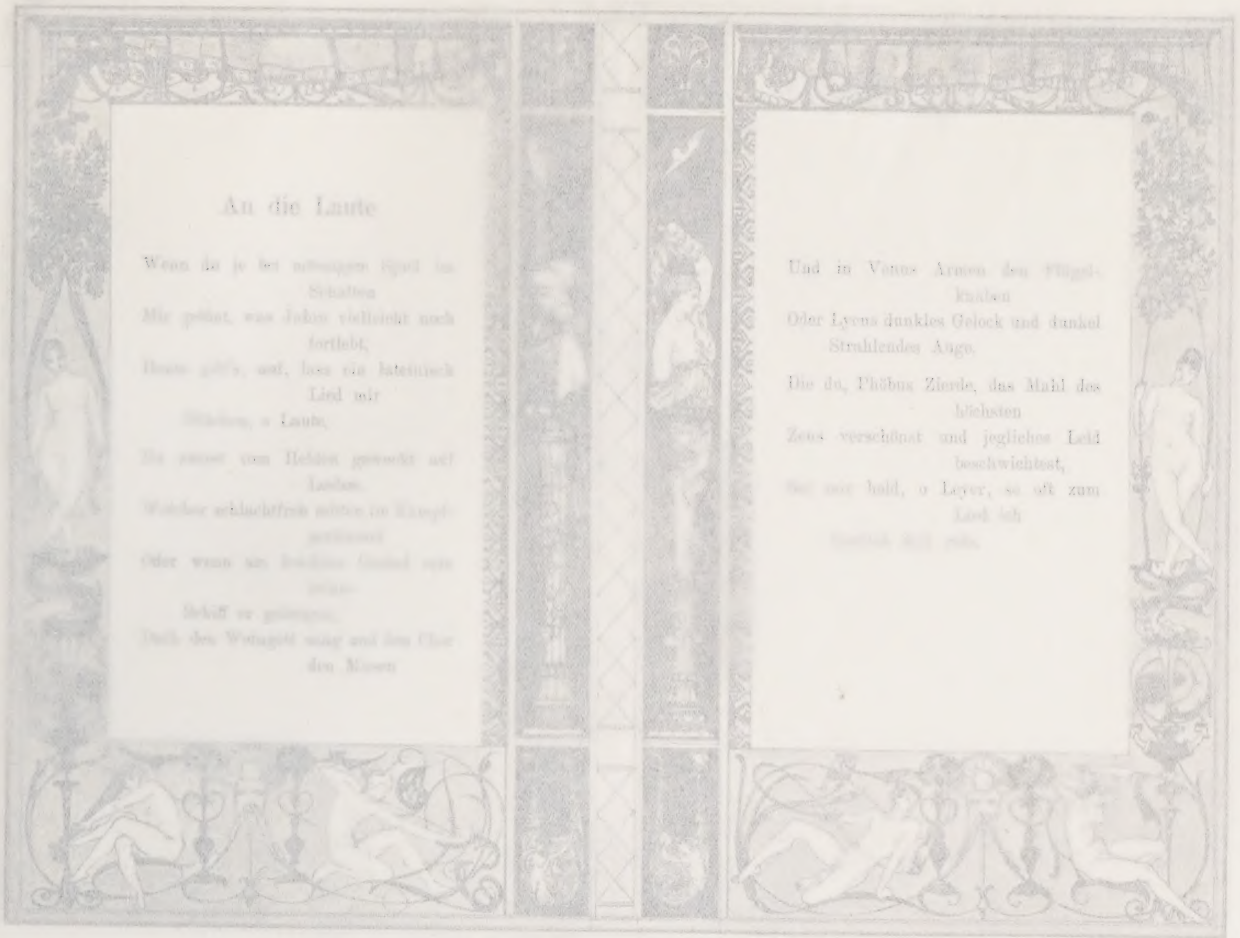
Raschen Flugs auf goldenem Wagen zog dich
Durch die Luft dein Taubengespann und abwärts
Floss von ihm der Fittiche Schatten dunkelnd
Ueber den Erdgrund.

So dem Blitz gleich, stiegst du herab und fragtest
Selge, mit unsterblichem Antlitz lächelnd:
«Welch ein Gram verzehrt dir das Herz, warum doch
Riefst du mich, Sappho?

Was beklemmt mit sehnlicher Pein so stürmisch
Dir die Brust? Wen soll ich ins Netz dir schmeicheln?
Welchem Liebling schmelzen den Sinn? Wer wagt es
Deiner zu spotten?

Flieht er: wohl, so soll er dich bald verfolgen,
Wehrt er stolz der Gabe, so soll er geben,
Liebt er nicht: so soll er dich bald entbrennen,
Selbst ein Verschmähter».

Komm denn, komm auch heute, den Gram zu lösen!



No. 3

AN DIE LAUTE. HORAZ

No. 3

AN DIE LAUTE. HORAZ

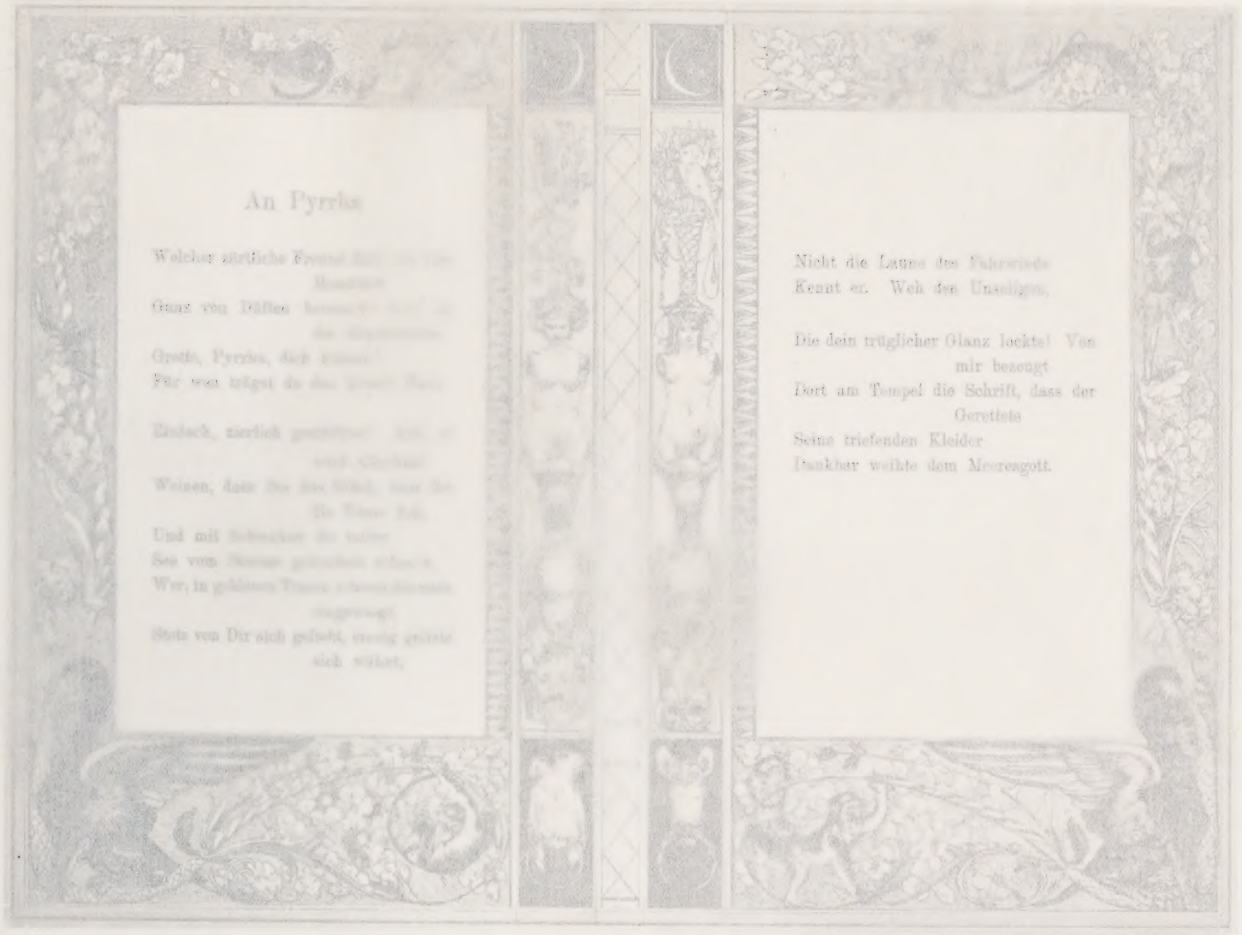
An die Laute

Wenn du je bei müssigem Spiel im Schatten
Mir getönt, was Jahre vielleicht noch fortlebt,
Heute gilt's, auf, lass ein lateinisch Lied mir
Glücken, o Laute,

Du zuerst vom Helden geweckt auf Lesbos,
Welcher schlachtfroh mitten im Kampfgetümmel
Oder wenn am feuchten Gestad sein leckes
Schiff er geborgen,
Doch den Weingott sang und den Chor den Musen

Und in Venus Armen den Flügelknaben
Oder Lycus dunkles Gelock und dunkel
Strahlendes Auge.

Die du, Phöbus Zierde, das Mahl des höchsten
Zeus verschönst und jegliches Leid beschwichtest,
Sei mir hold, o Leyer, so oft zum Lied ich
Festlich dich rufe.



No. 4

AN PYRRHA. HORAZ

No. 4

AN PYRRHA. HORAZ

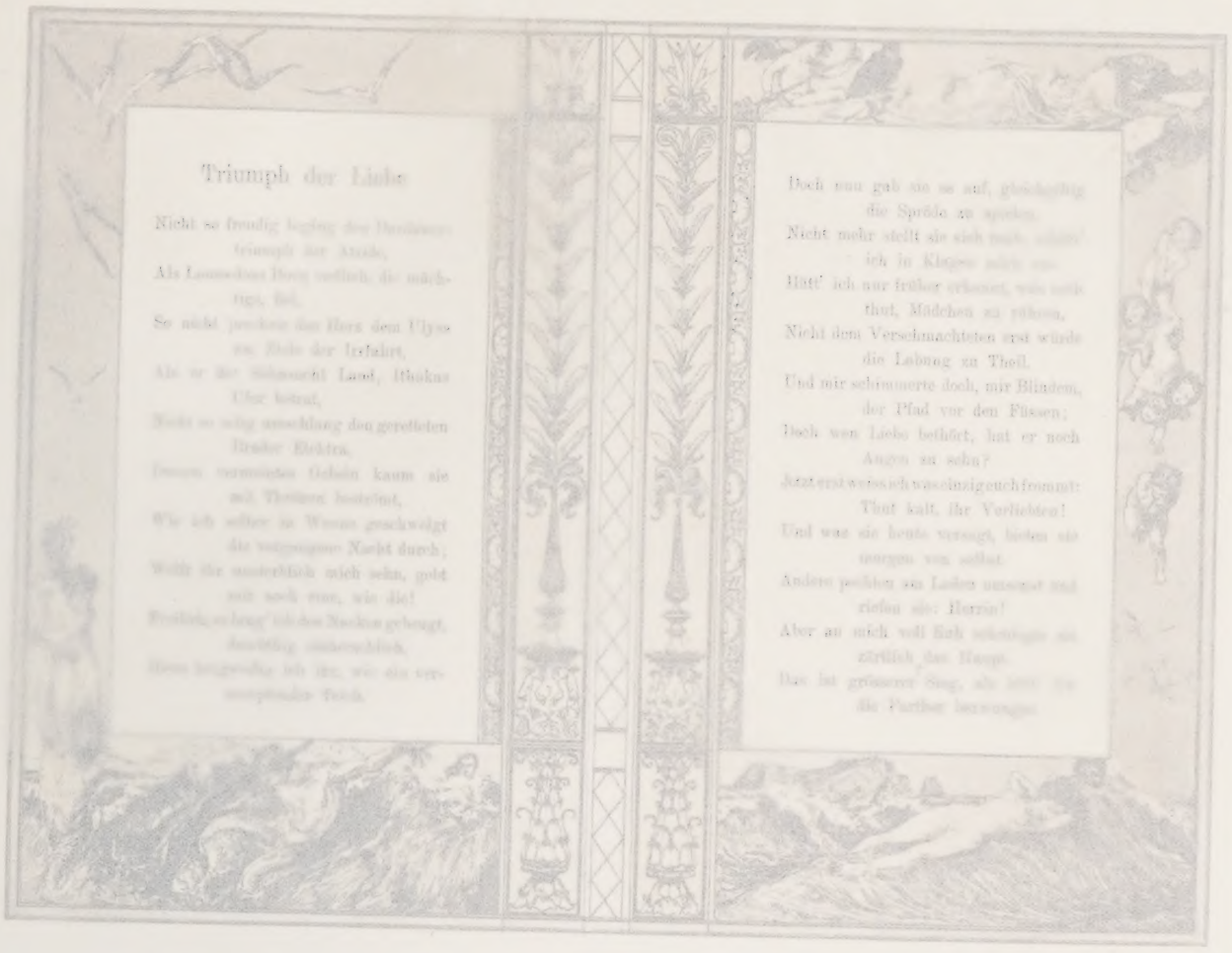
An Pyrrha

Welcher zärtliche Freund darf auf dem Rosenbett
Ganz von Düften berauscht heut' in der dämmernden
Grotte, Pyrrha, dich küssen?
Für wen trägst du das blonde Haar

Einfach, zierlich geschürzt? Ach, er wird allzubald
Weinen, dass ihn das Glück, dass ihn die Treue floh,
Und mit Schrecken die heitre
See vom Sturme gedunkelt schau'n.
Wer, in goldenen Traum schmeichlerisch eingewiegt,
Stets von Dir sich geliebt, einzig geliebt sich wähnt,

Nicht die Laune des Fahrwinds
Kennt er. Weh den Unseligen,

Die dein trüglicher Glanz lockte! Von mir bezeugt
Dort am Tempel die Schrift, dass der Gerettete
Seine triefenden Kleider
Dankbar weihte dem Meeresgott.

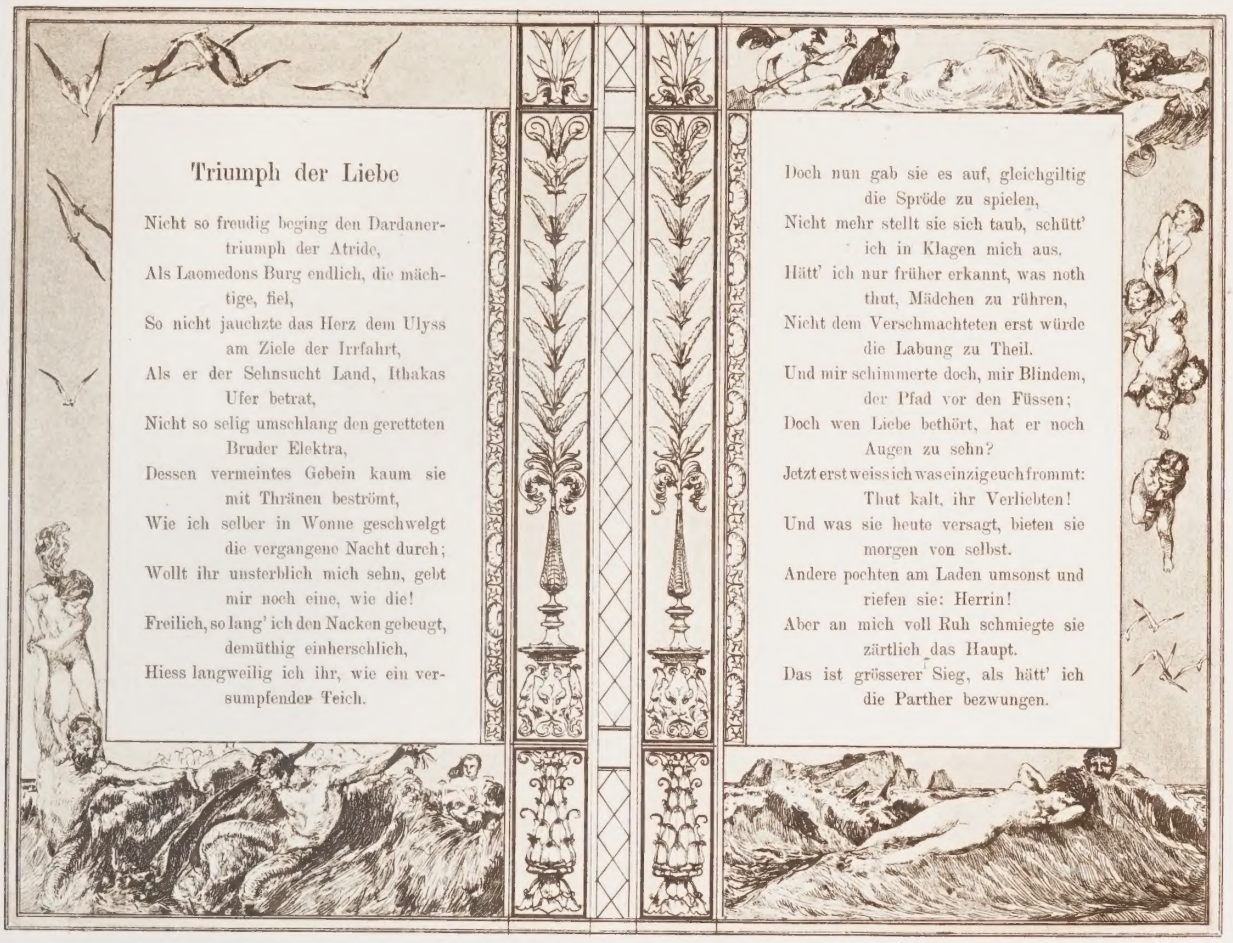


No. 5

TRIUMPH DER LIEBE. PROPERZ

No. 5

TRIUMPH DER LIEBE. PROPER.



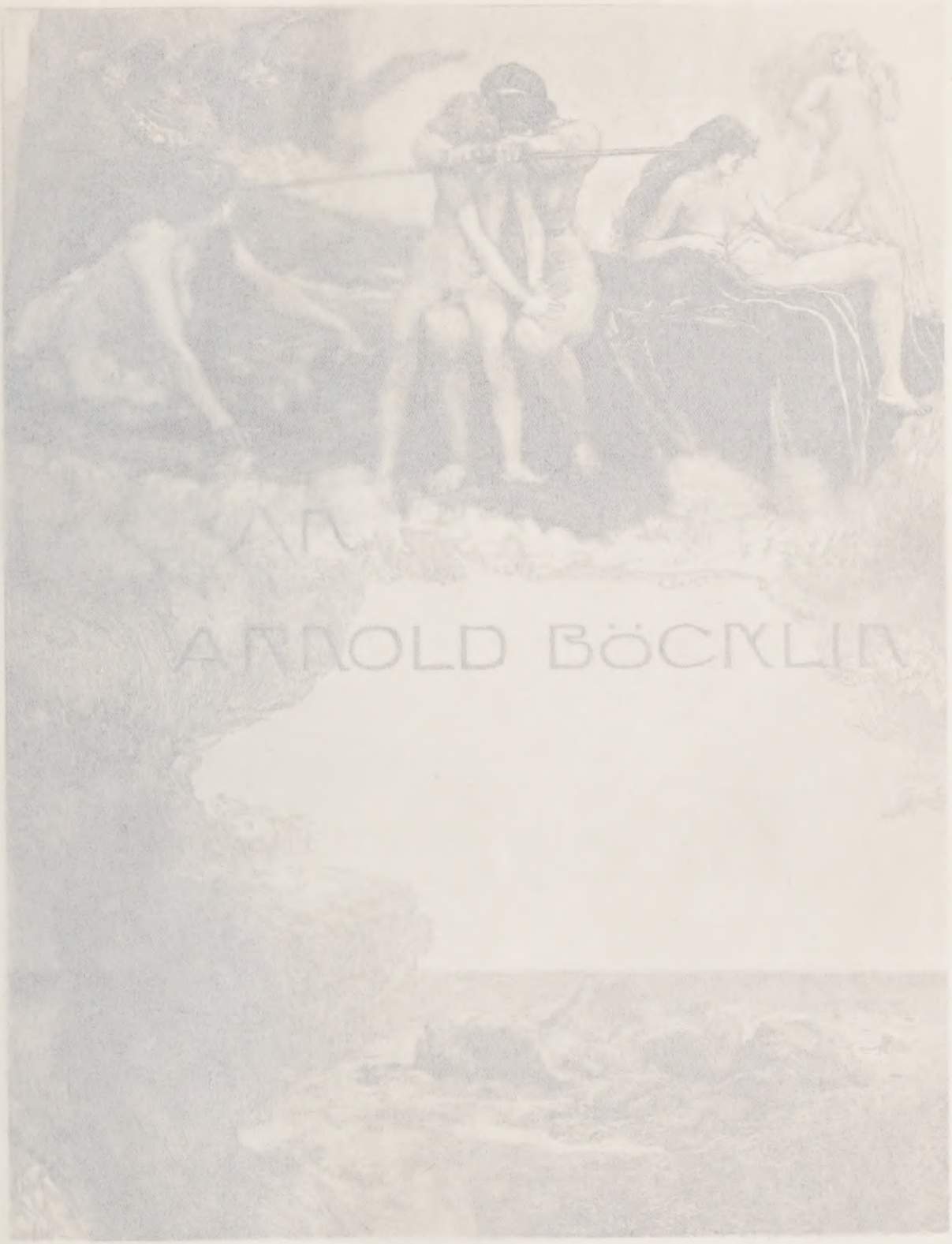
Triumph der Liebe

Nicht so freudig beging den Dardanertriumph der Atride,
Als Laomedons Burg endlich, die mächtige, fiel,
So nicht jauchzte das Herz dem Ulyss am Ziele der Irrfahrt,
Als er der Sehnsucht Land, Ithakas Ufer betrat,
Nicht so selig umschlang den geretteten Bruder Elektra,
Dessen vermeintes Gebein kaum sie mit Thränen beströmt,
Wie ich selber in Wonne geschwelgt die vergangene Nacht durch;
Wollt ihr unsterblich mich sehn, gebt mir noch eine, wie die!
Freilich, so lang' ich den Nacken gebeugt, demüthig einherschlich,
Hiess langweilig ich ihr, wie ein versumpfender Teich.

Doch nun gab sie es auf, gleichgiltig die Spröde zu spielen,
Nicht mehr stellt sie sich taub, schütt' ich in Klagen mich aus.
Hätt' ich nur früher erkannt, was noth thut, Mädchen zu rühren,
Nicht dem Verschmachteten erst würde die Labung zu Theil.
Und mir schimmerte doch, mir Blindem, der Pfad vor den Füssen;
Doch wen Liebe bethört, hat er noch Augen zu sehn?
Jetzt erst weiss ich was einzig euch frommt: Thut kalt, ihr Verliebten!
Und was sie heute versagt, bieten sie morgen von selbst.
Andere pochten am Laden umsonst und riefen sie: Herrin!
Aber an mich voll Ruh schmiegte sie zärtlich das Haupt.
Das ist grösserer Sieg, als hätt' ich die Parther bezwungen.

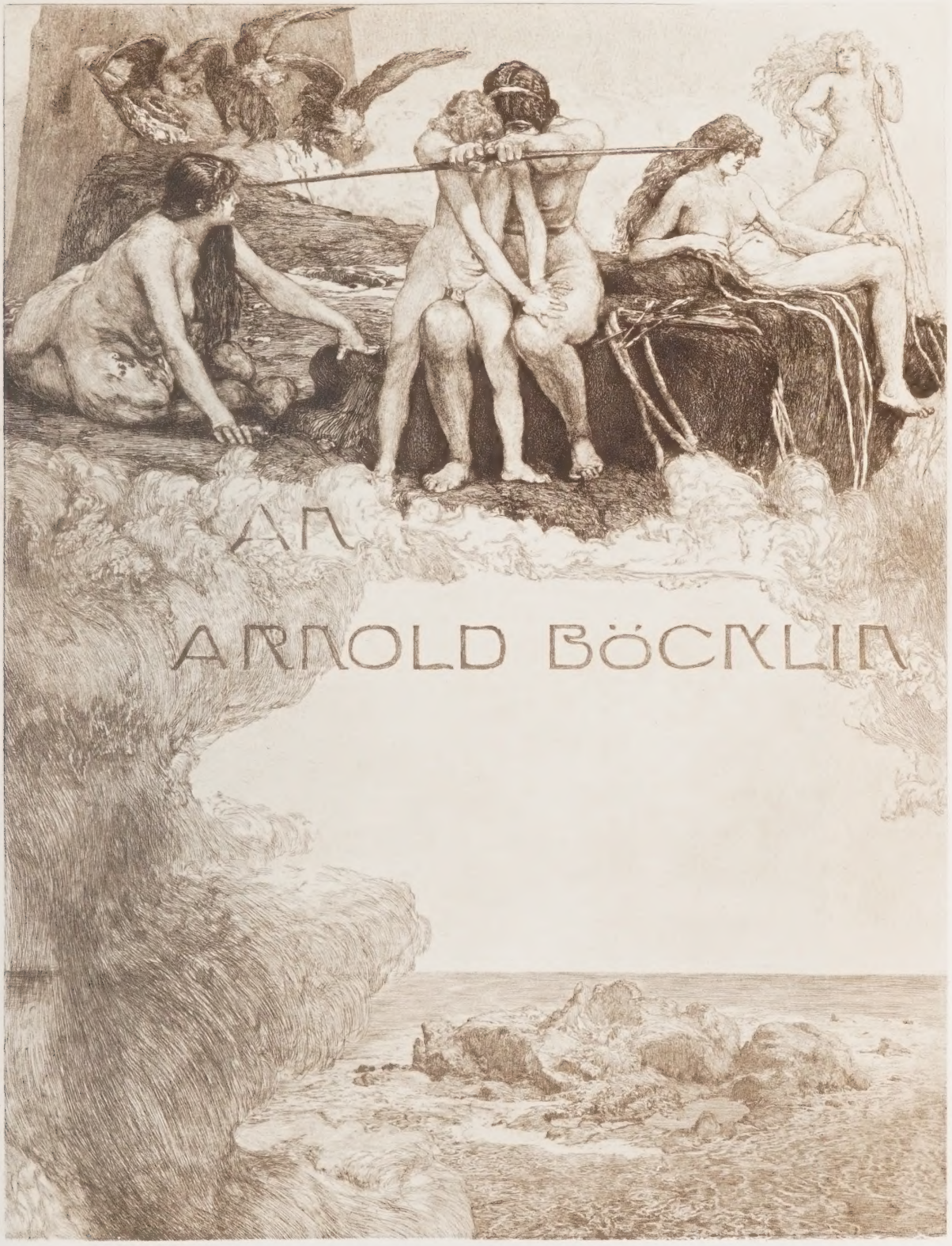
EINE LIEBE

NACH RAD. OP. X



No. 1

WIDMUNG


AN
ARNOLD BÖCKLIN

No. 2

IM WAGEN

No. 2

IM WAGEN

No. 3

AM TOR

No. 3

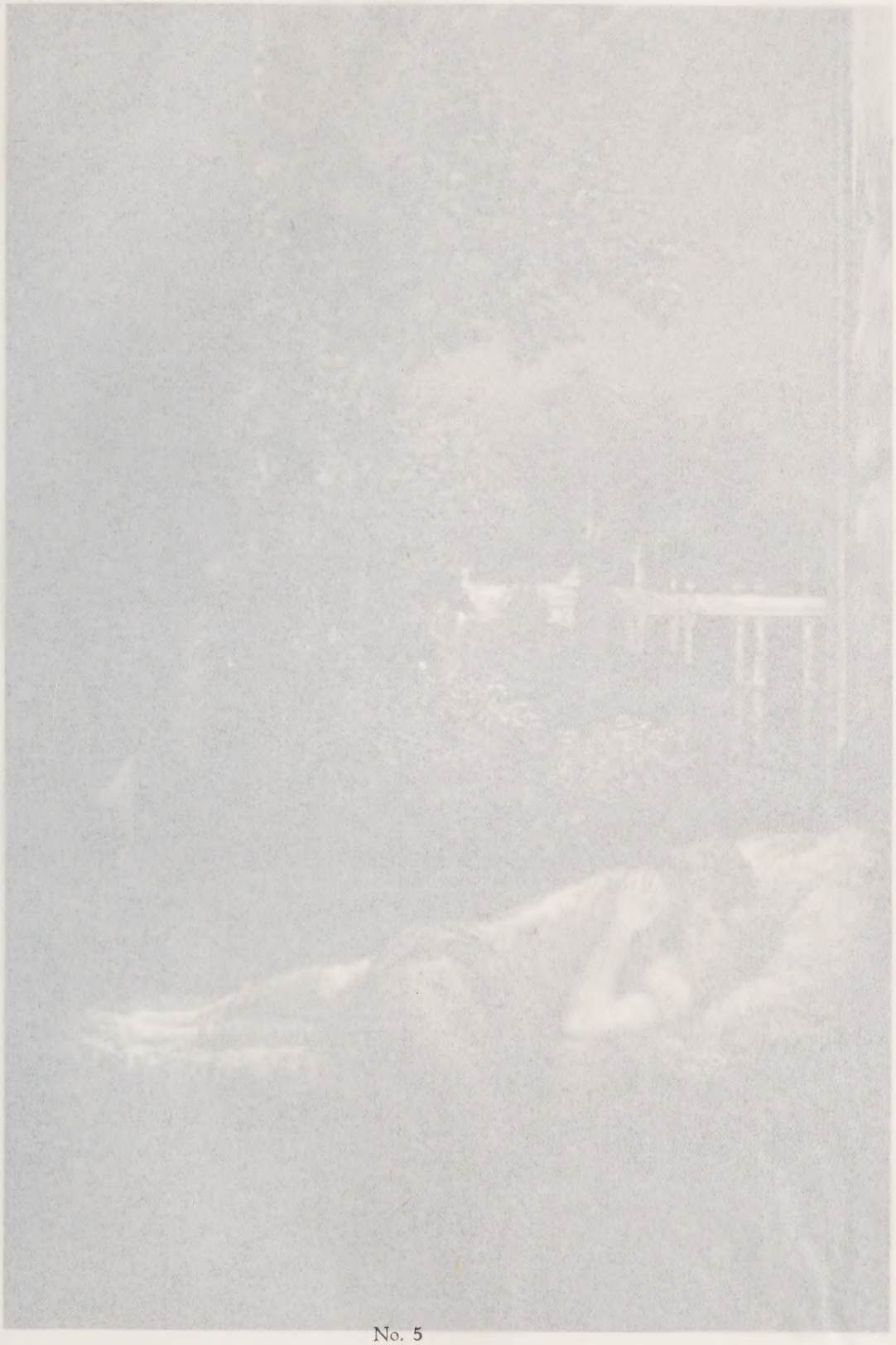
AM TOR

No. 4

KUSS

No. 4

KLISS



No. 5

NACHT

No. 5

NACHT

No. 6

ADAM UND EVA UND TOD UND TEUFEL

No. 6

ADAM UND EVA UND TOD UND TEUFEL

No. 7

NEUE TRÄUME

No. 7

NEUE TRÄUME

No. 8

ERWACHEN

No. 8

ERWACHEN

No. 9

SCHANDE

No. 9

SCHANDE

No. 10

ENDE

ENDE

И° 10

DIE KREUZIGUNG

Ölgemälde

DIE KREUZIGUNG

Ölgemälde

SKIZZE ZUR KREUZIGUNG

SKIZZE ZUR KREUZIGUNG

DAS URTEIL DES PARIS

Ölgemälde

Wiener Neue Galerie, Wien

DAS URTEIL DES PARIS

Ölgemälde

Wiener Neue Galerie, Wien

DAS URTEIL DES PARIS

Teilbild

HERMES UND PARIS

DAS URTEIL DES PARIS

Teilbild

HERMES UND PARIS

DAS URTEIL DES PARIS

Teilbild

HERA UND PALLAS ATHENE

DAS URTEIL DES PARIS

Teilbild

HERA UND PALLAS ATHENE

DAS URTEIL DES PARIS

Teilbild

APHRODITE

DAS URTEIL DES PARIS

Teilbild

APHRODITE

CHRISTUS IM OLYMP

Ölgemälde

Wiener Neue Galerie, Wien

CHRISTUS IM OLYMP

Ölgemälde

Wiener Neue Galerie, Wien

CHRISTUS IM OLYMP

rechte Seitenfigur

MARMOR

CHRISTUS IM OLYMP

rechte Seitenfigur

MARMOR

CHRISTUS IM OLYMP

linke Seitenfigur

Marmor

CHRISTUS IM OLYMP

linke Seitenfigur

Marmor

ABEND

Ölgemälde

ABEND

Ölgemälde

AN DER MAUER

Ölgemälde

Städtisches Museum in Leipzig

AN DER MAUER

Ölgemälde

Städtisches Museum in Leipzig

SIRENE

Ölgemälde

SIRENE

Ölgemälde

DIE GESANDTSCHAFT

Ölgemälde

DIE GESANDTSCHAFT

Ölgemälde

Max Klinger
Op. II 1882

AM STRANDE

Ölgemälde

AM STRANDE

Ölgemälde

NYMPHE ‹CAMPAGNA›

Ölgemälde

Wilhelm Weigand, München

NYMPHE ‹CAMPAGNA›

Ölgemälde

Wilhelm Weigand, München

ÖL-STUDIE

OL-STUDIE

ÖL-STUDIE

ÖL-STUDIE

ÖL-STUDIE

ØL-STUDIE

1892

ÖL-STUDIE

ÖL-STUDIE

BILDNISSTUDIE

1902

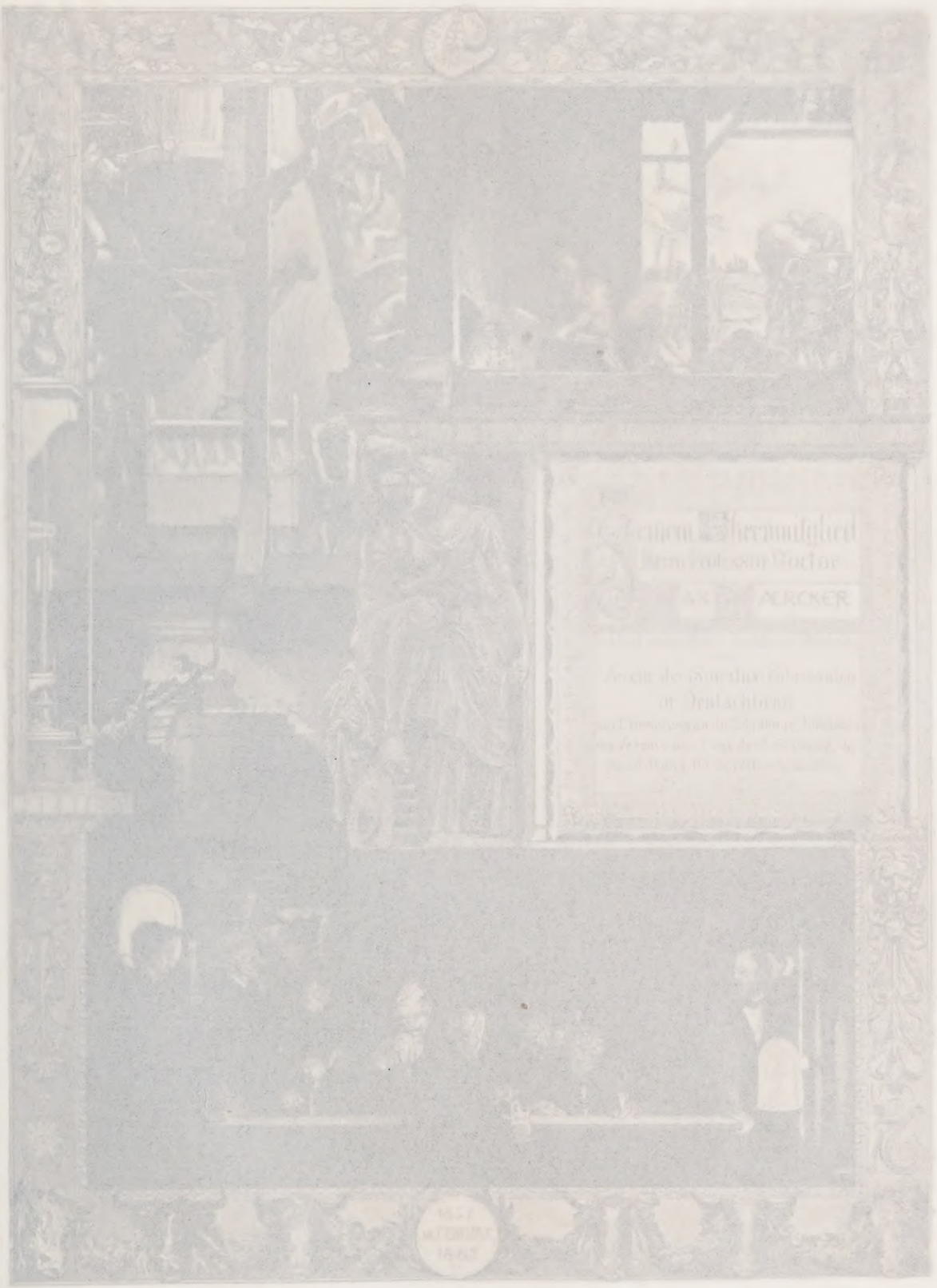
BILDNISSTUDIE

1902

M.K 1902

BILDNISSTUDIE

BILDNISSTUDIE



DIPLOM DES VEREINS DER SPIRITUSFABRIKANTEN
IN DEUTSCHLAND

(Radierung)

DIPLOM DES VEREINS DER SPIRITUSFABRIKANTEN
IN DEUTSCHLAND

(Radierung)

Seinem Ehrenmitglied
Herrn Professor Doctor
AX AERCKER
widmet dieses Blatt in dankbarer Verehrung
der
Verein der Spiritus-Fabrikanten
in Deutschland
zur Erinnerung an die 25jährige Jubelfeier
des Vereins, am Tage der Eröffnung der
Ausstellung für Spiritus-Industrie.
BERLIN 1882 FEBRUAR
MAX GEORG KURTZER COMPOSIT ET A VAIXIT
1857
16. FEBRUAR
1882

BÄR UND ELFE

Federzeichnung — Eigentum der National-Galerie Berlin

Radierung im Verlag von Theodor Stroefer, Nürnberg

BÄR UND ELFE

Federzeichnung — Eigentum der National-Galerie Berlin

Radierung im Verlag von Theodor Stroefer, Nürnberg

SOIRÉE

Zeichnung

SOIRÉE

Zeichnung

STUDIE 1885

Federzeichnung

Direktor D. Bischoff, München

STUDIE 1885

Federzeichnung

Direktor D. Bischoff, München

NYMPHE UND FAUN

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

NYMPHE UND FAUN

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

FRÜHLING

Zeichnung

Städtisches Museum Leipzig

FRÜHLING

Zeichnung

Städtisches Museum Leipzig

BEGEGNUNG

1879

Federzeichnung

BEGEGNUNG

1879

Federzeichnung

LANDSCHAFT

Zeichnung

National-Galerie Berlin

LANDSCHAFT

Zeichnung

Nationalgalerie Berlin

KENTAUR IM GESPRÄCH MIT WÄSCHERINNEN

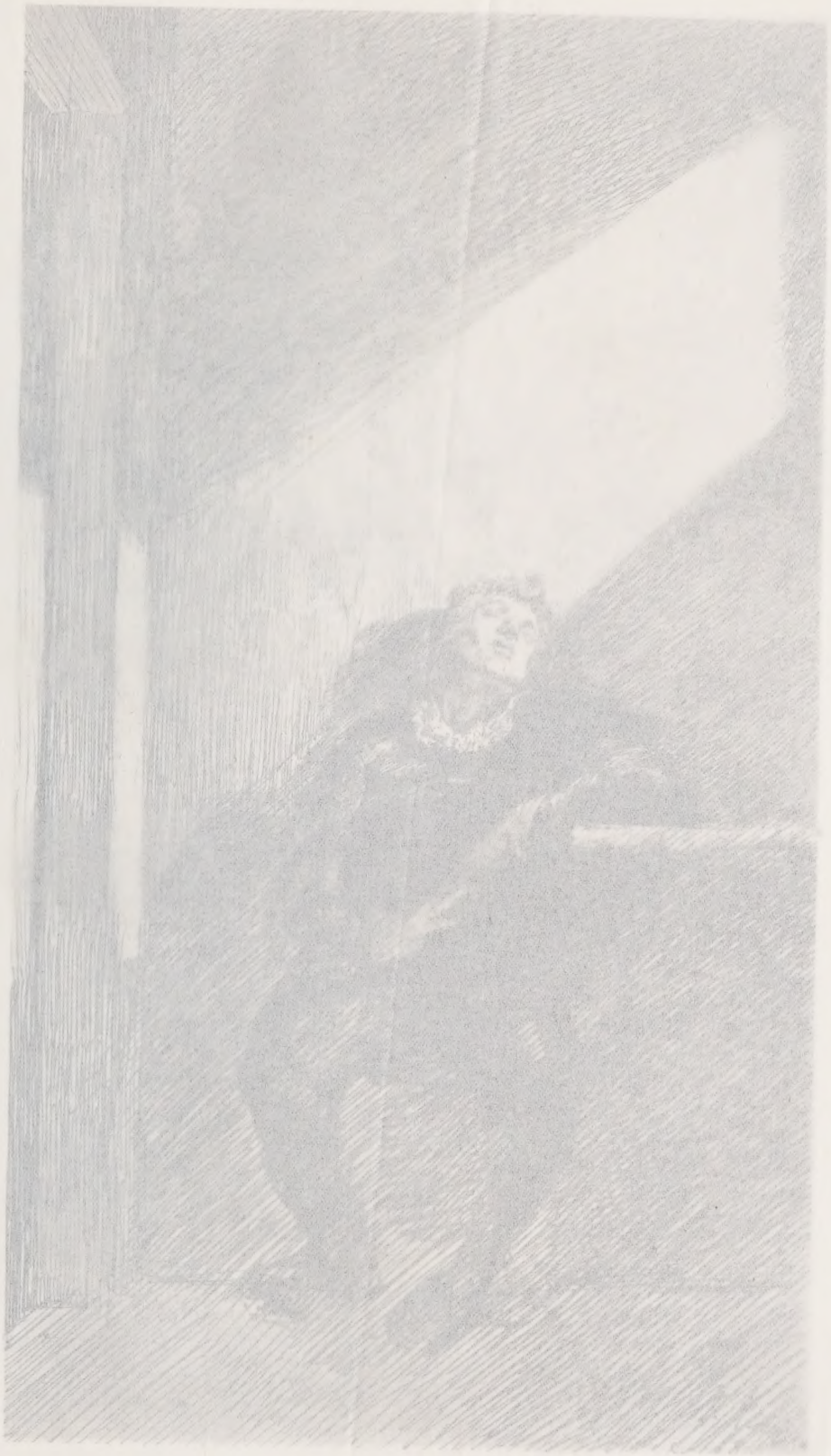
Federzeichnung

National-Galerie Berlin

KENTAUR IM GESPRÄCH MIT WASCHERINNEN

Federzeichnung

National-Galerie Berlin



DER GEFANGENE

Federzeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

DER GEFANGENE

Federzeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

MINERVA

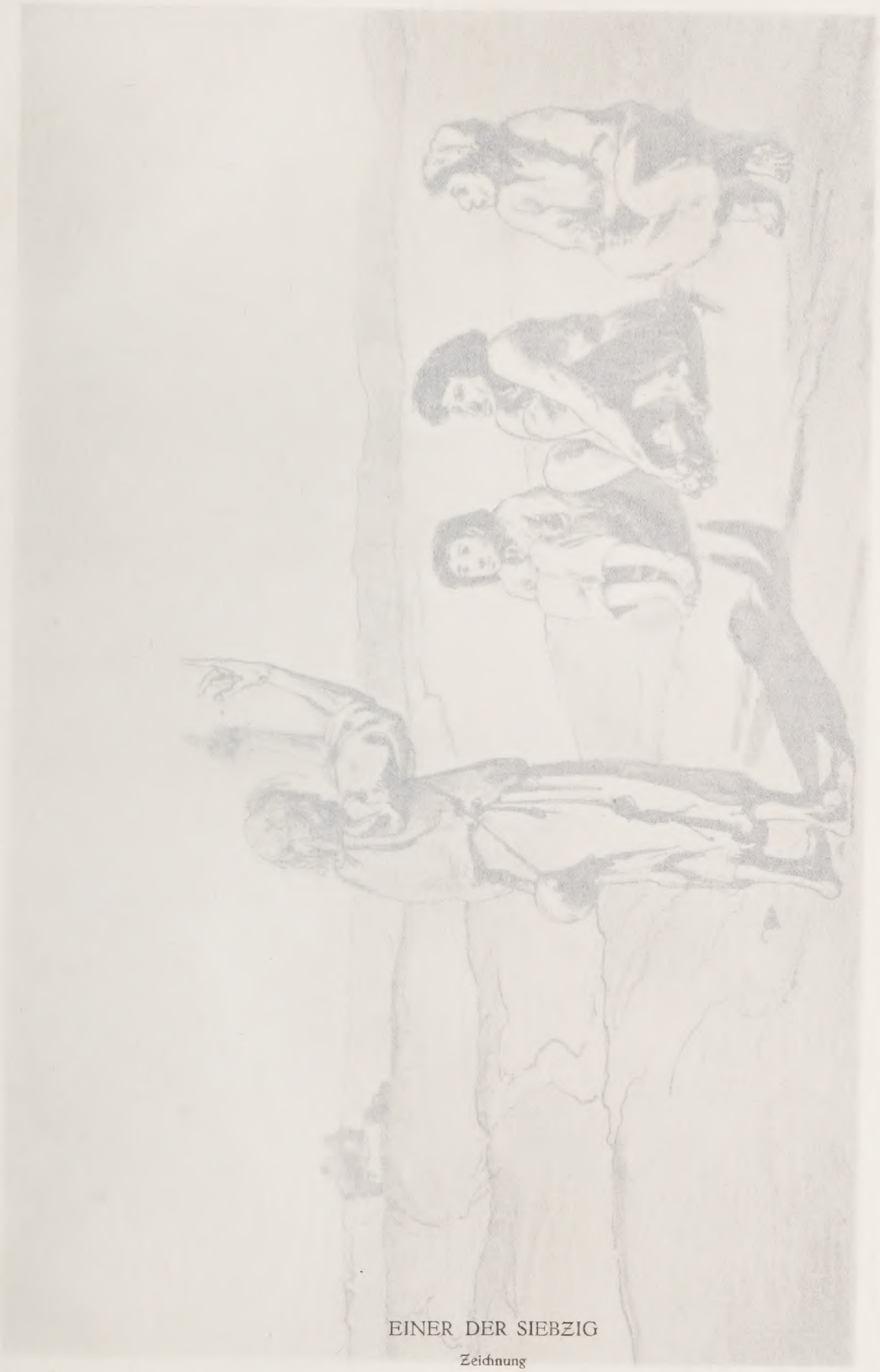
Federzeichnung

Städtisches Museum Leipzig

MINERVA

Federzeichnung

Städtisches Museum Leipzig



EINER DER SIEBZIG

Zeichnung

Städtisches Museum Leipzig

EINER DER SIEBZIG

Zeichnung

Städtisches Museum Leipzig

PHANTASIE

Zeichnung

Städtisches Museum Leipzig

PHANTASIE

Zeichnung

Städtisches Museum Leipzig

JAPANISCHE PHANTASIE

1876

Federzeichnung

Städtisches Museum Leipzig

JAPANISCHE PHANTASIE

1876

Federzeichnung

Städtisches Museum Leipzig

SALOME

Federzeichnung

Städtisches Museum Leipzig

SALOMÉ

Federzeichnung

Städtisches Museum Leipzig

BAUMSTUDIE

Zeichnung

BAUMSTUDIE

Zeichnung

JAPANERIN

Zeichnung

JAPANERIN

Zeichnung

M. Klinger
22. 6. 12

STUDIE

Kreide

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE

Kreide

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE ZUR MAGDALENA DER «KREUZIGUNG»

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE ZUR MAGDALENA DER «KREUZIGUNG»

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

Ch. Stumpf
22. März 89.

STUDIE ZUR KREUZIGUNG

Zeichnung

STUDIE ZUR KREUZIGUNG

Zeichnung

STUDIE ZU «MUTTER UND KIND»
AUS RAD. OP. XI «VOM TODE», TEIL II
Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE ZU «MUTTER UND KIND»

AUS RAD. OP. XI «VOM TODE», TEIL II

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

KINDERKOPF

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

KINDERKOPF

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE
1891
Zeichnung

STUDIE

1801

Zeichnung

STUDIENKOPF

1906

Zeichnung

STUDIENKOPF

1906

Zeichnung

M.K. 20.11.06.

STUDIE

Zeichnung

STUDIE

Zeichnung

STUDIE ZUR KREUZIGUNG

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE ZUR KREUZIGUNG

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

STUDIE ZU «ELEND»

AUS RAD. OP. XI «VOM TODE», TEIL II

Zeichnung

STUDIE ZU «ELEND»

AUS RAD. OP. XI «VOM TODE», TEIL II

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

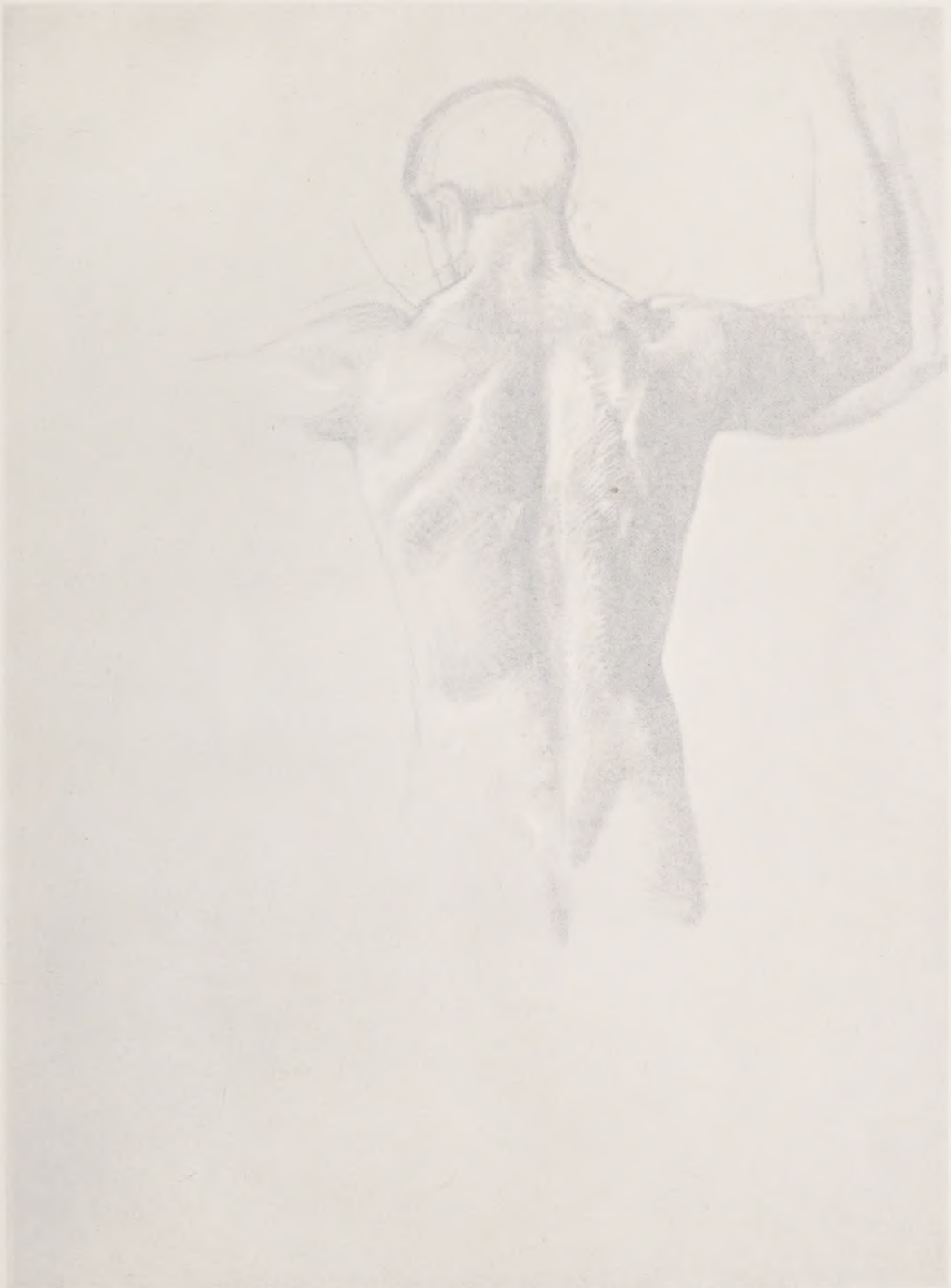
STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «PEST»

Zeichnung



BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZUM «FEST»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZU «TITANEN»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZU «TITANEN»

Zeichnung

2. Nov. 91
3. Nov 91

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZU «TITANEN»

Zeichnung

BRAHMS-PHANTASIE

STUDIE ZU «TITANEN»

Zeichnung

13/15/ 1991

GEWANDSTUDIEN ZUR «KREUZIGUNG»

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

GEWANDSTUDIEN ZUR «KREUZIGUNG»

Zeichnung

Kupferstich-Kabinett Dresden

April 90

GEWANDSTUDIEN

Zeichnung

GEWANDSTUDIEN

Zeichnung

12. 1. 12
13. 1. 12

GEWANDSTUDIE

Zeichnung

GEWANDSTUDIE

Zeichnung

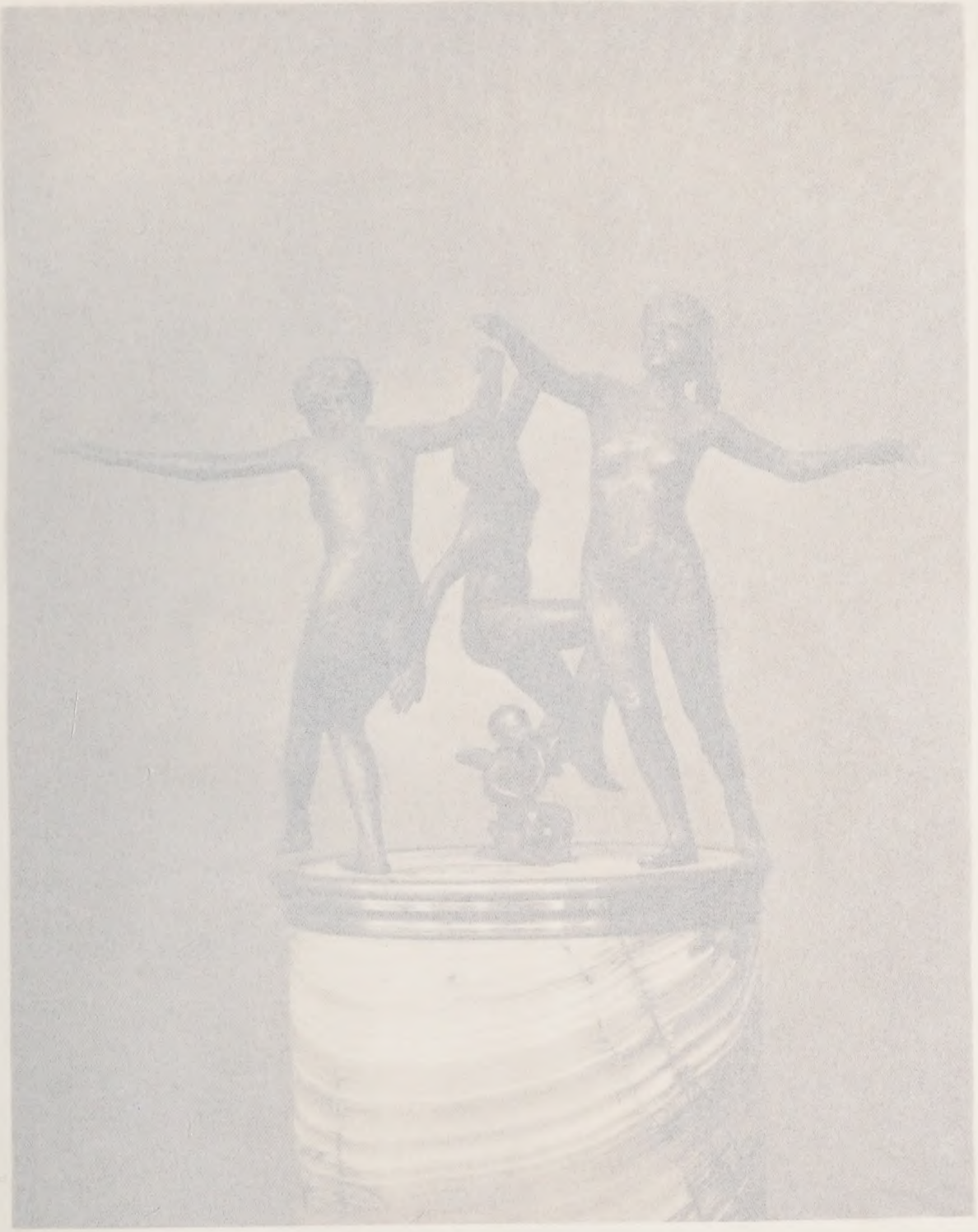
H.K.
19.1.12

LIEGENDE

Bronze

LIEGENDE

Bronze



TÄNZERINNEN

Bronze

TÄNZERINNEN

Bronze

TÄNZERIN

Bronze

TANZERIN

Bronze

SALOME

Marmor

Städtisches Museum Leipzig

SALOMÉ

Marmor

Städtisches Museum Leipzig

KASSANDRA

Marmor

Städtisches Museum Leipzig

KASSANDRA

Marmor

Städtisches Museum Leipzig

LEDA

Marmor

LEDA

Marmor

SCHLAFENDE

Marmor

SCHLAFENDE

Marmor

BADENDE

Marmor

Städtisches Museum Leipzig

BADENDE

Marmor

Städtisches Museum Leipzig

AMPHITRITE

Marmor

National-Galerie Berlin

AMPHITRITE

Marmor

National-Galerie Berlin

KAUERNDE

Marmor

KALENDE

Marmor

ASENIJEFF-BÜSTE

Marmor

ASSENIJEFF-BUSTE

Marmor

ASENIJEFF-BÜSTE

Marmor

ASENIJEFF-BUSTE

Marmor

BEETHOVEN

Marmor und Bronze

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

BEETHOVEN

Marmor und Bronze

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

BRAHMS-DENKMAL

Marmor

Hamburg

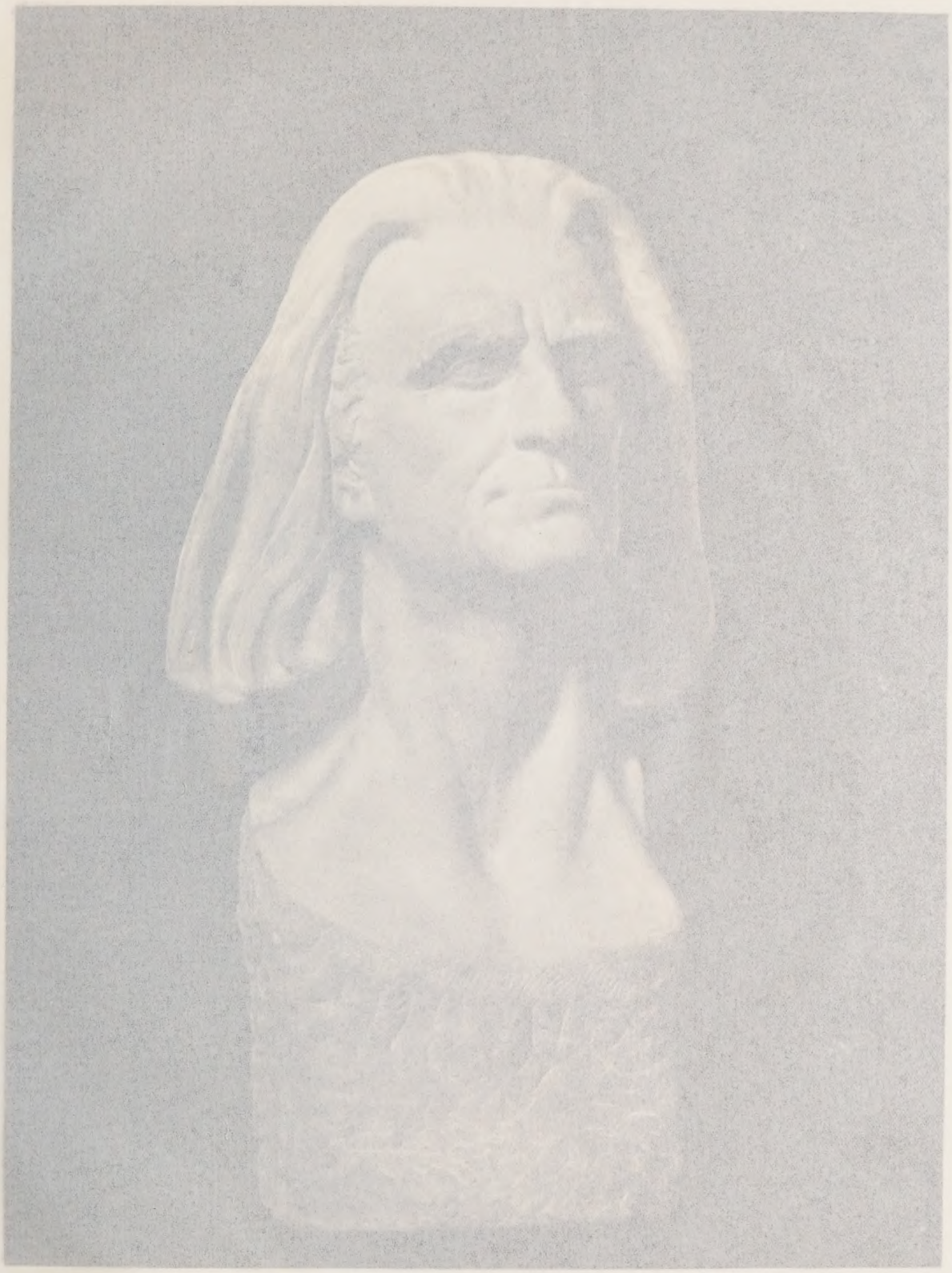
Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

BRAHMS-DENKMAL

Marmor

Hamburg

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig



LISZT

Marmor

Gewandhaus Leipzig

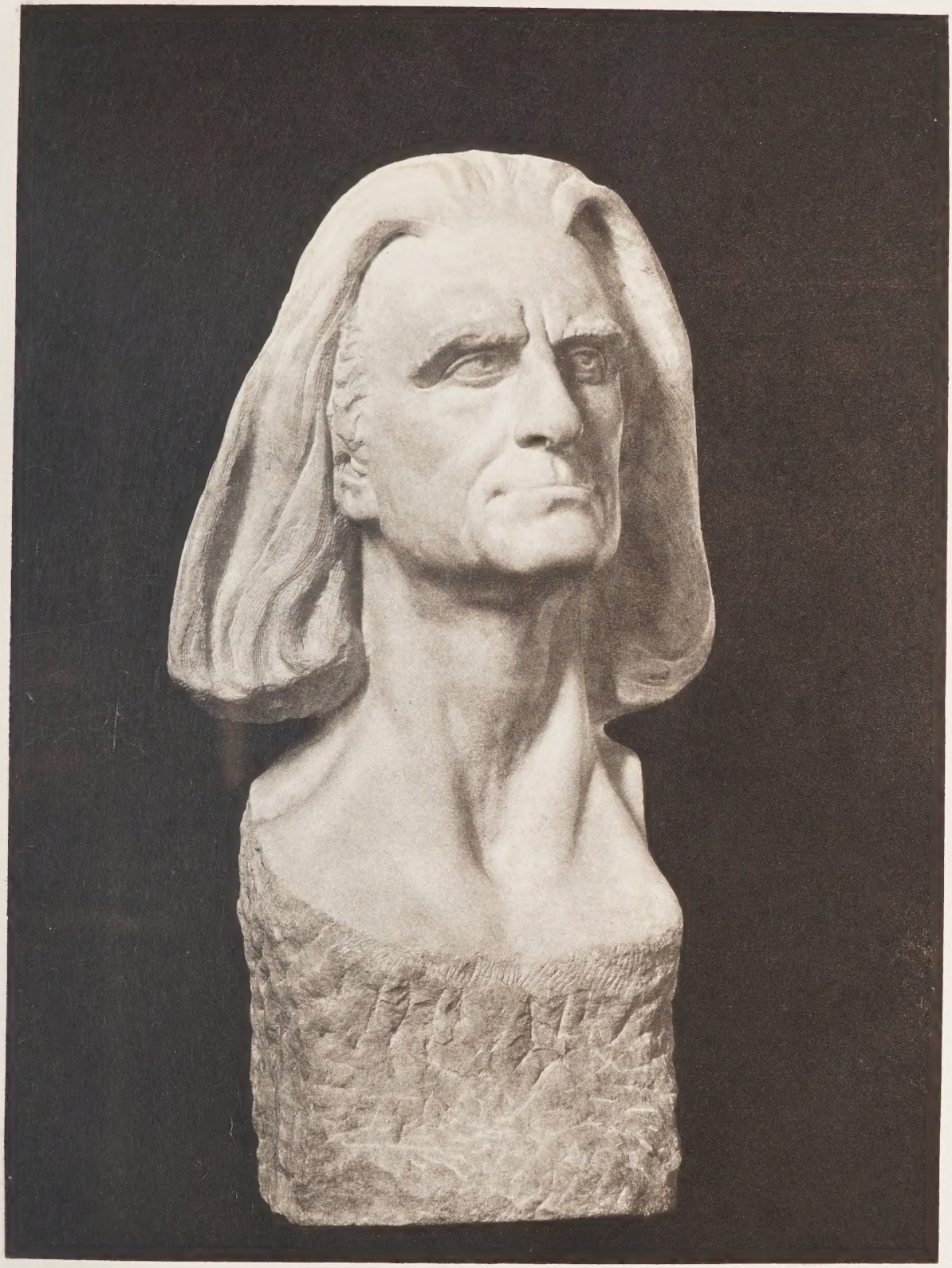
Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

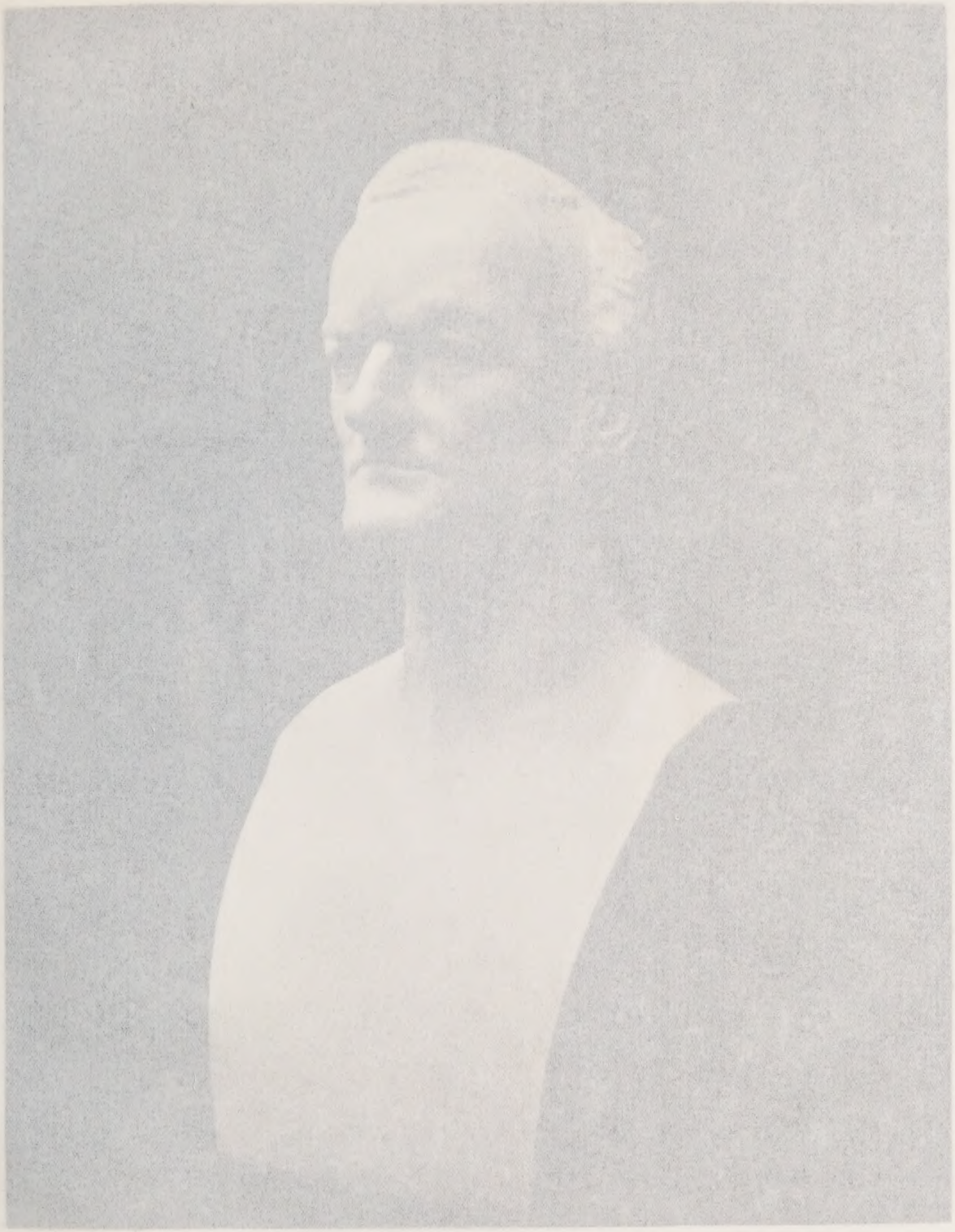
LISZT

Marmor

Gewandhaus Leipzig

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig





WAGNER

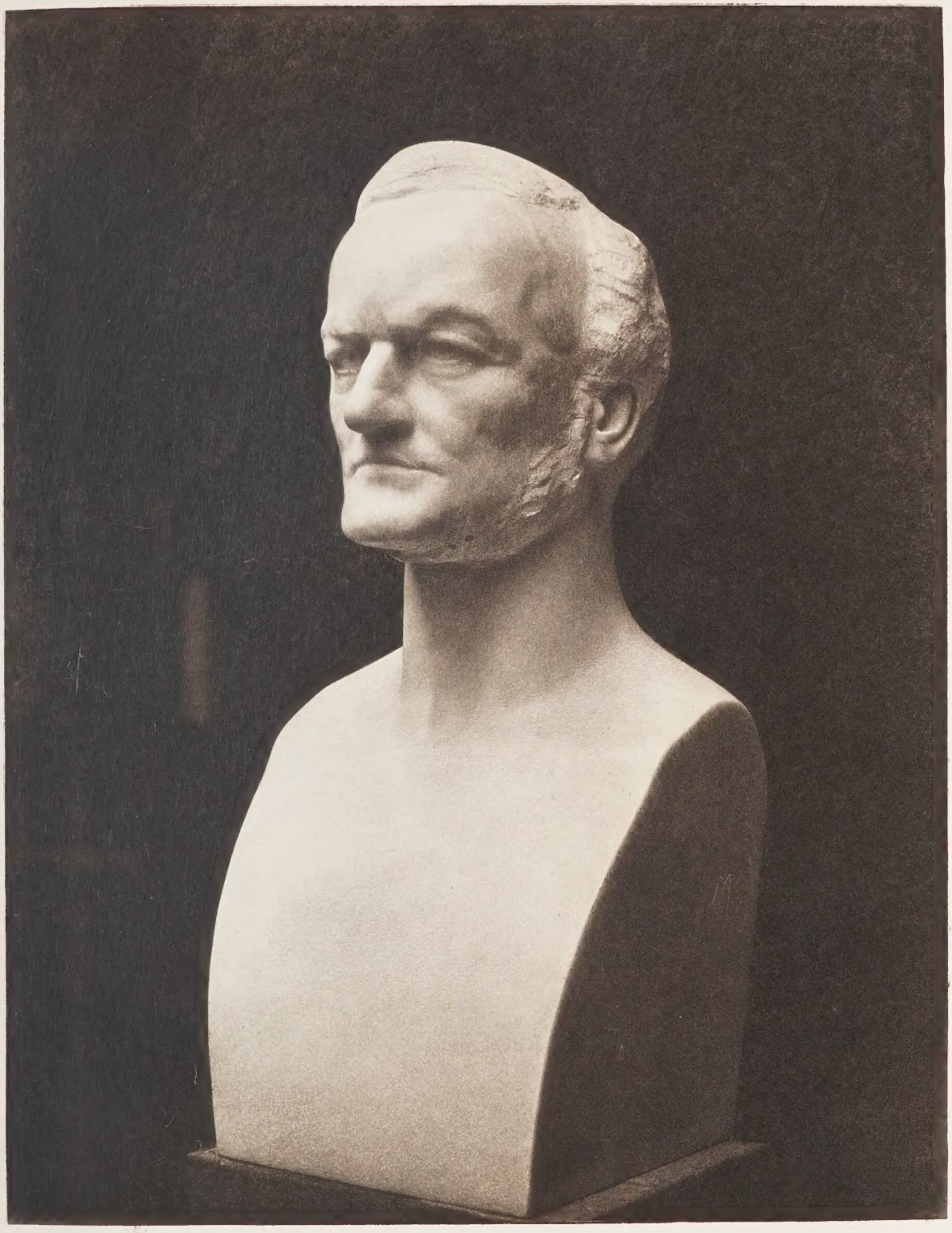
Marmor

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

WAGNER

Marmor

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig



DAS DRAMA

Marmor

Albertinum Dresden

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

DAS DRAMA

Marmor

Albertinum Dresden

Mit Genehmigung von E. A. Seemann Leipzig

INHALT

Abbildungen im Text

Katzenjammer 5
Kinderſtudie ‹Kupferſtich-Kabinett Dresden› 8
Kopfſtudien ‹Kupferſtich-Kabinett Dresden› 9
Der Pflaſterer 11
Amor, Tod und Jenſeits ‹Aus: Intermezzi›, Handzeichnung zur gleichnamigen Radierung 15
Simplizius und der Einſiedler 19
Rivalen, Skizze ‹Aus: Ein Leben› .. 21
Dämon ‹Städtiſches Muſeum Leipzig› 25
Der Schritt der Zeit 27
Auf der Landſtraße ‹Kupferſtich-Kabinett Dresden› 29
Studie 30
Studie 31
Kopfſtudie 35
Erinnerung an Brüſſel 38

Vollblätter

Japanerin ‹Farbige Tafel› .. .. Titelbild

Abend 33
Am Strande 37
Amphitrite 89
An der Mauer ‹Der Spaziergänger› .. 34
Aſenijeff-Büſte von vorn 91
Aſenijeff-Büſte von der Seite 92
Badende 88
Bär und Elfe 46
Baumſtudie 60
Beethoven 93
Begegnung 1879 51
Bildnisſtudie, 1902 43
Bildnisſtudie 44
Brahms-Denkmal 94
Brahms-Phantaſie, Studien .. .. .. 72—77
Chriſtus im Olymp 30
Chriſtus im Olymp, rechte Seitenfigur 31
Chriſtus im Olymp, linke Seitenfigur 32
Diplom des Vereins der Spiritusfabrikanten in Deutſchland 45
Drama, das 97
Einer der Siebzig 56
Fragmente einer klaſſiſchen Anthologie
No. 1. Die Lesbierin — An ſeinen Liebling. Anakreon 9
No. 2. An Aphrodite. Sappho .. 10
No. 3. An die Laute. Horaz 11
No. 4. An Pyrrha. Horaz 12
No. 5. Triumph der Liebe. Properz 13
Frühling 50
Gefangene, der 54
Geſandtſchaft, die 36

Gewandſtudien zur »Kreuzigung« .. 78
Gewandſtudien .. 79
Gewandſtudie .. 80
Japanerin .. 61
Japaniſche Phantaſie .. 58
Kaſſandra .. 85
Kauernde .. 90
Kentaur im Geſpräch mit Wäſcherinnen 53
Kinderkopf .. 66
Kreuzigung .. 24
Kreuzigung, Skizze .. 25
Landſchaft .. 52
Leda .. 86
Eine Liebe, nach Rad. op. X.
No. 1. Widmung .. 14
No. 2. Im Wagen .. 15
No. 3. Am Tor .. 16
No. 4. Kuß .. 17
No. 5. Nacht .. 18
No. 6. Adam und Eva und Tod und Teufel .. 19
No. 7. Neue Träume .. 20
No. 8. Erwachen .. 21
No. 9. Schande .. 22
No. 10. Ende .. 23
Liegende .. 81
Liſzt .. 95
Minerva .. 55
Nymphe ‹Campagna› .. 38
Nymphe und Faun .. 49
Phantaſie .. 57
Salome .. 59
Salome ‹Plaſtik› .. 84
Schlafende .. 87
Sirene .. 35
Soirée .. 47
Studie zu »Elend« ‹Vom Tode› .. 71
Studie zur Magdalena der »Kreuzigung« .. 63
Studie zur »Kreuzigung« .. 64
Studie zur »Kreuzigung« .. 70
Studie zu »Mutter und Kind« ‹Vom Tode› .. 65
Studie in Kreide .. 62
Studie ‹Öl› .. 39
Studie ‹Öl› .. 40
Studie ‹Öl› .. 41
Studie ‹Öl› .. 42
Studie, Federzeichnung, 1885 .. 48
Studie, 1891 .. 67
Studie, 1906 .. 68
Studie .. 69
Tänzerin .. 83
Tänzerinnen .. 82
Urteil des Paris .. 26
dto., Teilbild: Hermes und Paris .. 27
dto., Teilbild: Hera und Pallas Athene 28
dto., Teilbild: Aphrodite .. 29
Vom Thema Chriſtus. Zyklus von acht Federzeichnungen
No. 1. Abſchied von Bethlehem .. 1
No. 2. Gang zur Bergpredigt .. 2
No. 3. Rückkehr von der Bergpredigt .. 3
No. 4. Zinsgroſchen .. 4
No. 5. Jairi Töchterlein .. 5
No. 6. Ecce homo .. 6
No. 7. Kreuzerhöhung .. 7
No. 8. Chriſti Höllenfahrt .. 8
Wagner .. 96